Editor: **Călin Vlasie**

Culegere și paginare computerizată: **Mana Crăciun**
Corectura: **autorul, Cornelia Constantinescu**
Revizia: **autorul**
Coperta colecției: **Adrian Timar**

Apărut: **1998**

Tiparul executat la tipografia editurii *PARALELA 45*

str. Frații Golești 29, Pitești, 0300, tel / fax: 048 / 64.58.46

I.S.B.N.: **973 - 9291 - 38 - 4**

GHEORGHE CRĂCIUN

ÎN CĂUTAREA REFERINȚEI







COLECȚIA **80** seria ESEURI

ÎNTRE MODERNISM ȘI POSTMODERNISM

CONSTATĂRI ȘI PRECAUȚII. Pentru început, simt nevoia să atrag atenția asupra faptului că discuția despre postmodernism se poartă la noi și aiurea în condiții în care nici conceptul de modernism nu este foarte clar. Se știe doar că există puncte de vedere care integrează în modernism simbolismul (ca modernism timpuriu, și cel mai bun exemplu e aici Hugo Friedrich) sau avangardismul (ca modernism radicalizat, în viziunea lui Umberto Eco, de pildă). Modernismul ar cunoaște și o etapă a sa neomodernistă, ilustrată de literatura primelor decenii de după al doilea război mondial. Sau postmodernismul însuși este o formă de neomodernism. Toate aceste distincții și asimilări se găsesc în fundamentalul studiu al lui Matei Călinescu, intitulat **Cinci fețe ale modernității**.

Pe de altă parte, la rigoare, ar putea exista chiar și un antemodernism postmodern, de căutat mult în urmă, la sfârșitul secolului XVIII, în proza lui Laurence Stern sau poezia lui Wordsworth, dacă nu și mai jos în timp, în poezia lui Góngora și romanele lui Cervantes. Se poate pune întrebarea dacă relația modernism-postmodernism are o valoare cronologică sau tipologică. Celebra carte a lui G.R. Hocke,**Manierismul în literatură**, s-ar putea numi astăzi, păstrând distincțiile și exemplele autorului, dar îngroșându-le pe ici pe colo, **Postmodernismul în literatură**. Urmează că postmodernismul e o variantă de manierism, deși, până la urmă, nimeni n-ar băga mâna în foc pentru asta.

Continuând echivalențele posibile e sigur că riscăm să cădem în periculosul joc al hegemoniei conceptelor, întrebându-ne inutil care din ele e mai tare. Dată fiind neclaritatea funciară a noțiunilor cu care operăm, nu cred

că ar trebui să ne permitem un asemenea joc de lux. Postmodernismul există, dacă există, numai în măsura în care el instituie o nouă paradigmă culturală. Numai dacă o instituie cu adevărat, şi nu o reia dezvoltând-o, epuizând-o pe cea existentă deja, în previzibila ei variantă parodică.

Dar poate spune cineva cu totă convingerea că noutatea e posibilă fără resemantizare? Istoricul şi tipologicul se intercondiţionează. Ambivalenţa e implacabilă. Aproape că nu există concept istoric care să nu sugereze imediat o seducătoare extrapolare tipologică. Din această deschidere derivă apoi nenumărate confuzii şi complicaţii. De notat, totuşi, şi faptul că resemantizarea şi rescrierea par principii sacrosancte ale mişcării postmoderne, în timp ce modernismul însuşi uzează din plin de ele.

Raţiunile care conduc la apariţia unor noi concepte culturale şi literare îşi pot avea motivări dintre cele mai diverse. Totuşi, ceea ce ar trebui să ne preocupe cu adevărat nu sunt cauzele exterioare, conjuncturale pentru care cineva, un teoretician sau un scriitor, susţine necesitatea unui nou termen cu valoare epistemică (în maniera lui John Barth, de pildă, din articolul **Literatura reînvierii**, publicat în 1967), ci ceea ce se întâmplă efectiv în câmpul limbajului, al esteticului şi al mentalităţilor culturale, unde ar trebui să poată fi sesizată o nouă configuraţie ontologică. Momentul schimbării codurilor de comunicare şi al apariţiei unui alt model literar şi de viaţă este esenţial chiar şi atunci când el nu are încă un concept care să-l distingă. Când ea apare, noutatea se manifestă în câmpul creaţiei efective, de la cea instituţională la cea vestimentară, să zicem. Altfel, orice teorie, orice manifest pot să rămână literă moartă sau simplu deziderat. Sigur, nu se poate trece peste faptul că articolul lui John Barth se întemeiază pe nenumărate exemple, cele mai multe dintre ele într-adevăr simptomatice. Ba chiar putem vorbi în acest caz despre o cât se poate de prudentă relativitate a includerilor.

Mai grav este entuziasmul de care se lasă cuprins Ihab Hassan, care, din dorinţa unei demonstraţii cât mai ample, apelează, de-a valma, în exemplele lui, la poeţi şi prozatori care nu sunt, prin opţiunea stilistică, în exclusivitate postmodernişti, dar sunt toţi locuitorii aceluiaşi moment istoric. Făcându-i acest reproş lui Ihab Hassan, se subînţelege că eu însumi am o opinie a mea despre postmodernism. Pe care voi şi încerca în continuare s-o prezint. Însă teoreticianul american poate fi contrazis chiar şi cu propriile sale categorii. Putem oare vorbi cu toată convingerea în cazul lui Garcia Marquez, Alain Robbe-Grillet, Borges, Julio Cortazar despre "anarhie", "deconstrucţie", "suprafaţă", "epuizare", "absenţă" etc.? Sau nume precum Philippe Sollers şi Maurice Roche, care ţin de experimentalismul şi neoavangarda franceză a anilor '70, pot fi ele trecute, fără să clipim, în palmaresul

postmodernist? Nu mai vorbesc despre faptul că tabelele de trăsături distinctive "modernism" - "postmodernism" întocmite de Ihab Hassan sunt prea bogate, prea eterogene şi, pe alocuri, reversibile. Complexitatea semantică şi ontologică a celor două spaţii este evidentă, însă nuanţele şi faptele esenţiale nu pot fi amestecate, fără nici o ierarhie, într-un carusel năucitor de concepte, doar de dragul distincţiilor spectaculoase. O soluţie ar putea fi aceea de a vedea în modernism şi postmodernism nişte metaepisteme, care, la rândul lor, înglobează mişcări, programe, curente, ţinând de o perioadă mai mare de timp (în cazul modernismului, aproape un secol!). În această situaţie trăsăturile avute în vedere ar putea fi grupate pe nuclee cronologice şi problematice. Pentru prima coloană de concepte stabilite de Ihab Hassan, cea ilustrativă pentru modernism, trăsăturile se polarizează diferit în modernismul timpuriu, avangardism, modernismul propriu-zis şi neomodernism. S-ar putea face o cercetare în acest sens.

Ar fi însă o preocupare lipsită de perspectivă să continuăm discuţia prin astfel de obiecţii. În ce mă priveşte, încercând eu însumi să propun un punct de vedere asupra conceptelor de "modernism" şi "postmodernism", voi evita să uzez de prea multă bibliografie, contrazicând pe unul sau aplaudând pe altul dintre specialiştii de anvergură. Chiar am impresia că la noi, în România, discuţia devine deseori sterilă şi fastidioasă prin complexul listei bibliografice şi al opiniilor de rezonanţă. De când postmodernismul a început să fie (re)interpretat prin Heidegger, Vatimo, Lyotard, Derrida, lucrurile s-au complicat şi mai mult, disipate în infinite nuanţări, şi tocmai elementul literar, cel care ar trebui să ne intereseze în primul rând, are în felul acesta de pierdut. Nu vreau să par o persoană care subevaluează importanţa perspectivelor filosofice în abordarea literaturii, însă ţin să fac observaţia că modernismul n-a avut nici pe departe privilegiul unor atât de multe puncte de vedere exterioare, epistemologice, hermeneutice, fenomenologice sau de altă natură. Nici eu nu sunt, fireşte, pentru o analiză în funcţie exclusiv de principii estetice, imanente, dar cred că elementul pe care ar trebui să-l avem în primul rând în vedere este limbajul în relaţia sa cu structura textelor, cu mentalităţile în manifestarea lor istorică şi cu funcţia socială a culturii.

LITERATURA MODERNĂ ŞI MOTIVAREA LIMBAJULUI. De ce limbajul? Pentru că limbajul e acela la care, în orice circumstanţă, indiferent de valorile umane pe care el le exprimă, avem un acces imediat. Dar acesta e deja un truism prea puţin convingător. Mult mai semnificativ e faptul că literatura societăţii moderne ilustrează pentru foarte multă lume, de la cititorul obişnuit la specialistul lecturii, o fundamentală criză a limbajului.

Modernitatea este un sinonim al crizei şi toată problema constă până la urmă în a şti când începe cu adevărat această lungă perioadă critică în care încă ne mai aflăm. Să situăm momentul rupturii în Renaştere, care, prin descoperirea perspectivei în pictură şi a raţionalităţii distincţiei microcosm - macrocosm introduce în modul nostru de a privi lumea artificialitatea şi tehnologia unei retorici fără mister divin? Să-i dăm dreptate lui T.S. Eliot care consideră că odată cu poeţii metafizici englezi ai secolului XVII (Donne, Dryden, Cowley) apare divorţul definitiv dintre raţiune şi sensibilitate, în faţa căruia până şi romantismul se dovedeşte neputincios? Să spunem împreună cu Ortega y Gasset că literatura modernă e una a "dezumanizării"? Sau, înaintea filozofului spaniol, avea dreptate Baudelaire, atunci când spunea că modernitatea înseamnă prezentul, perisabilitatea valorii, căutarea originalităţii cu orice chip?

Dar cum se oglindesc toate aceste fenomene în limbaj? Criza formelor de comunicare este o realitate necunoscută literaturii europene de până la Novalis, Coleridge şi Wordsworth. Şi chiar şi în cazul romanticilor majori (incluzându-i aici şi pe Blake, Nerval, Hölderlin şi Eminescu) neîncrederea în limbaj nu se manifestă ca o criză gramaticală, a structurilor lingvistice date. Momentul suspiciunii faţă de puterile limbii, momentul încercării poeţilor de a propune limbaje autonome, posibile printr-o altă gramatică decât cea cunoscută, se leagă implacabil de a doua jumătate a secolului trecut, când, după opinia cvasiunanimă a specialiştilor, literatura e zguduită pentru prima dată în istoria ei de o criză a codului astăzi încă insurmontabilă.

Nu faptul că, odată cu Mallarmé şi Rimbaud, poezia ajunge la convingerea că ea este altceva decât limbajul obişnuit, fie el şi unul împodobit retoric, reprezintă cauza rupturii, ci retragerea codului poetic de sub controlul cititorului şi suspendarea competenţelor hermeneutice ale acestuia. Procesul de autonomizare a poeticului şi a literarului în general îşi găseşte reflexul în păcatul (originar pentru toată istoria ulterioară a poeziei moderne) al incomunicabilităţii. Despre această situaţie au scris cu evidentă aplicaţie atât George Steiner (**După Babel**), cât şi Julia Kristeva (**Revoluţia limbajului poetic**), aşa că nu e cazul să mai insistăm. Nu mă pot însă reţine să nu repet faptul că ruperea pactului cu cititorul este atât de profundă nu doar pentru că poezia s-a săturat de rigiditatea genurilor şi a speciilor şi de condiţia ei de artă a ornamentaţiei prozodice şi stilistice, căutând pur şi simplu altceva, forme de rostire mai libere şi mai proprii, ci mai ales, datorită unor raţiuni interioare, ontologice, comandate de un nou tip de sensibilitate. Interiorizarea lirismului, renunţarea la anecdotică şi la discursivitate, cultivarea ambiguităţii

şi opacizarea mesajului, muzicalizarea discursului sunt mijloace de captare a conţinuturilor psihice ireductibile, unice, deci imposibil de atins prin intermediul limbajului comunitar. La fel se pune problema şi în cazul în care poezia vizează nu straturile obscure ale sufletului, ci transcendenţa ideilor şi logosul primordial, ca în poezia lui Mallarmé. Până la simbolism, poezia n-a fost altceva decât o ilustrare a celebrului principiu horaţian "docere et delectare", cu accente mai apăsate când pe primul, când pe celălalt termen, şi urmărind scopuri implacabil exterioare. După 1870 poezia devine cunoaştere, explorare interioară, demers orfic. Însă destinatarul acestei modalităţi gnoseologice nu mai este cititorul, nu mai este comunitatea socială. Sau, în orice caz, acum dispare preocuparea pentru un cititor extern, convenţional, în cunoştinţă de cauză. Limbajul privat devine în poezie esenţial şi tot ceea ce mai poate face cititorul este să se smulgă din condiţionările limbajului său public şi să încerce să-şi adecveze sensibilitatea la noua formă de comunicare. Una eliberată de univocitatea sensului, deci lipsită de orice certitudine a comprehensibilităţii mesajului.

Toate acestea sunt lucruri ştiute. Ceea ce nu s-a remarcat îndeajuns e motivul pentru care s-a ajuns la această situaţie, prin care poezia se vede obligată să-şi renege natura şi funcţiile instituite de o lungă tradiţie. Astăzi se spune că revolta poeziei împotriva propriei sale condiţii nu reprezintă altceva decât o încercare de a-şi câştiga adevărata condiţie, adevărata natură metafizică. De aici închiderea faţă de lumea exterioară şi autocentrarea asupra propriei fiinţe estetice. Există acum, în a doua jumătate a secolului trecut, iluzia unei esenţe lirice, a unei puteri de semnificare ce poate fi atinsă în mod ireversibil. Poezia doreşte să devină o artă oraculară, magică, ezoterică, un fel de limbaj iniţiatic prin care să se ajungă la necunoscutul din om şi din lumea exterioară, la consubstanţialitatea existenţelor şi la corespondenţa cuvintelor cu obiectele.

Discuţiile teoretice în legătură cu această aspiraţie spre împlinirea totală a gestului creator sunt astăzi în continuare purtate aproape în exclusivitate în legătură cu simbolismul şi avatarurile sale moderniste. Prejudecata că tot ceea ce se întâmplă important în literatură ţine de spaţiul poeziei ne este cunoscută. Se crede că limbajul prozei este nerelevant, pentru că el nu poate ajunge niciodată la un specific, fiind fatalmente tributar comunicării uzuale, ba chiar nefăcând eforturi semnificative să se diferenţieze de ea. Or, lucrurile nu stau deloc aşa şi cercetarea naratologică, aflată abia la începuturile ei, ne arată încă de pe acum că în proză limbajul, şi chiar şi viziunea despre limbaj, sunt la fel de importante ca şi în poezie.

Părerea mea este că modernitatea ca model literar coerent își constituie aproape simultan principalele caracteristici atât în poezia cât și în proza celei de-a doua jumătăți a secolului trecut. Nu numai simbolismul ar trebui să ne intereseze în discuția noastră, ci și realismul. Aceste două curente de gândire literară nu reprezintă direcții atât de opuse pe cât se spune. În ambele e vorba de aceeași încercare de a impune un nou statut al creatorului, de a descoperi un nou limbaj și de a găsi o nouă motivare pentru funcția literaturii. Să nu uităm că omniscienta și ubicuitatea naratorului sunt principii epice pe care abia realismul reușește să le satisfacă și că în plan retoric ele presupun o modificare fundamentală a modului de a vorbi despre lume. Ideea naratorului ca omolog al forței divine e reflexul aceleiași voințe de asumare impersonală a creației pe care o întâlnim și în poetica lui Mallarmé.

Ar trebui în continuare să ne reamintim alte câteva lucruri cunoscute. Baudelaire caută corespondențele misterioase dintre fenomene și lucruri și sugerează că singura relație naturală între acestea și limbaj se realizează prin sinestezie. Mallarmé desfide limba "universalului reportaj", proza adică, și știind prea bine că cuvintele tribului sunt date o dată pentru totdeauna, încearcă să regăsească puritatea lor transcendentă, de cristal ideatic. Rimbaud visează să ajungă la necunoscut, cultivând un limbaj "inform", de o prospețime strălucitoare, șocantă, rezultat al dereglării conștiente a tuturor simțurilor. Toate acestea sunt, cum spuneam, deziderate orfice. Ele exprimă nostalgia unui limbaj motivat, care "să răscumpere defectul originar" al limbilor și să regăsească primordialitatea rostirii divine, care este într-un anume fel primordialitatea naturii umane de dinainte de părăsirea Paradisului. Dereglarea simțurilor la Rimbaud e, între altele, un mod de a ieși din stereotipiile culturale ale comportamentului, percepției și exprimării, de revenire la unitatea umană generică, de dinainte de disocierea sensibilității de rațiune. Fiind obsedat de esența limbajului care se confundă cu o esență lirică, simbolismul implică fuga de cotidian, ieșirea din lumea istorică și fundamentarea unei poezii cu valențe metatemporale.

În proză, în romanul realist, metatemporalitatea devine metafizică, o metafizică a istoriei și a contingentului. La noi, în România, viziunea teoretică despre realism e încă grevată de deformările și mutilările succesive la care au supus-o ingerințele ideologicului și politicului în literatură în perioada comunistă. În centrul și estul Europei studiile marxiste ale lui Lukács asupra realismului au reușit să îmbrace acest concept într-o dură armură ideologizată, deosebit de rezistentă și astăzi la încercările de reinterpretare. Dar realismul nu este doar un concept pedestru, "vulgar". Se uită prea des că între realismul literar și realismul filozofic al Evului Mediu există o evidentă legătură: ideea

că deasupra lucrurilor și fenomenelor se află categoriile, modelele, tipurile, universaliile. Și dacă realismul se dorește o artă a reprezentării, asta nu înseamnă că el urmărește să fie și o știință a referentului. În mod paradoxal, rămânerea obstinată în istorie și în cotidian e cheia aceluiași proces de purificare visat de simboliști. Mimesisul realist este o formă de ficțiune. Proza realistă tocmai asta își propune: să fie altceva decât istoriografia, să se confunde cu altceva decât cu o istorie adevărată. Acesta e momentul în care proza devine conștientă de sine, abia de acum înainte se poate vorbi despre ea ca despre o adevărată artă și abia acum confuzia lui monsieur Jourdain între proză și vorbire se anulează. Și dacă proza este asimilată, chiar și în declarațiile doctrinare, cu o artă a adevărului, cu atât mai rău pentru adevăr.

Reprezentarea realității devine imperativul unui tip de discurs care nu-și mai propune să copieze referentul imediat, ci să-l concureze ca omologie structurală, ca alternativă. Reprezentarea e o tehnică tot atât de străină de realitate ca și perspectiva în pictură. Adevărul reprezentării aparține textului și nu lumii. Textul își este suficient sieși, universul său are un caracter teleologic. Exact în sensul acesta romanele lui Balzac "fac concurență stării civile". Promițând că exprimă realul, romanul realist îl dublează ca produs ficțional. El simulează fenomenalul și mișcările vieții, căutând, de fapt, abstracțiunea, repetabilul, simptomele, permanențele, elementele constante ale istoriei.

Pe de altă parte, e foarte important să nu uităm faptul că până la simbolism și realism literatura a avut scopuri exterioare. Ea trebuia să educe, să învețe, să ofere modele de conduită. Literatura era subordonată unui principiu moral. Ea ținea loc de manual de școală, era cu adevărat concepută ca un "izvor nesecat de cunoștințe". Motivarea rosturilor ei era plasată aproape în exclusivitate în afară, în masa cititorilor. N-o interesa atât cunoașterea și reprezentarea realului, cât corectarea și îndrumarea lui, prefabricarea lui în niște constructe ilustrative pentru căile binelui, ale frumosului și adevărului colectiv. De la Aristotel și până la marii romantici, literatura e subordonată unui principiu cathartic, ca formă de profilaxie și terapeutică socială. Scriitorul e un învățător, un moralist, un terapeut, un sacerdot al sufletului. Și în mult mai mică măsură și un artist. Dacă el deține arta de a înveșmânta într-o ținută retorică atrăgătoare un corp de idei pozitive, asta poate părea de ajuns. Până în momentul în care originalitatea este înălțată la rang de principiu valoric, insuficiențele limbajului, adecvarea la realitate, interioritatea psihică, autoreflexivitatea textului sunt probleme care nu contează. De autonomia faptului literar nici nu se poate vorbi.

Realismul e dublat de naturalism. Zola cu teoria sa a "romanului experimental" e şi el un secesionist al mimesisului *terre à terre*. Naturalismul e o formă de exagerare şi hipertrofiere nu a realului, ci a posibilităţilor reprezentaţionale ale textului. Descrierile lui Zola, Huysmans, Flaubert, chiar frizând trivialul, patologicul şi aberaţia comportamentală, sunt, la o analiză atentă, nişte obiecte în sine, autosuficiente. Ele nu explică realul, ci îl complică. Deposedat de toate detaliile sale nesemnificative, pe care textul pur funcţional sau pur istoriografic oricum nu le vede niciodată, realul devine **text**, este şters de prezenţa textului. Aceeaşi obsesie a motivării e prezentă şi aici. Motivarea în cazul naturalismului înseamnă metodă ştiinţifică, un nou limbaj, precis, exact, adevărat. Naturaliştii caută, ca şi Mallarmé, *le mot just*, cuvântul propriu. Descrierile lor sunt nişte adevărate poeme ale obiectelor. Şcoala Noului Roman Francez e şcoala realismului şi a naturalismului, ajunsă la o nouă vârstă a sa. Precizia amănuntului revelator rămâne esenţială. Descriptivismul lui Alain Robbe-Grillet, de pildă, e construit, cu un şi mai pronunţat scrupul ştiinţific, cu scopul purificării obiectelor de toate deformările lor antropomorfizatoare. Alain Robbe-Grillet e un Balzac fără substanţă epică. Dar şi atunci când substanţa epică este păstrată, ea este supusă unui proces de deformare care nu face altceva decât să accentueze superioritatea textului în raport cu realitatea, faptul că el este o lume adevărată mai bogată şi mai fină. Caracterul autoreflexiv al operei (realizat prin laitmotive, puneri în abis ale semnificaţiei, simetrii şi disimetrii etc), voinţa ei de a se îndepărta cât mai mult de toate stereotipiile unei existenţe percepute istoriografic, într-o cronologie liniară, de simplă aglutinare factologică, sunt evidente în opera lui Thomas Mann, Joyce, Camus, Faulkner, Rebreanu. Scriitorul a devenit un dumnezeu al operei, şi această operă ar trebui să atingă în principiu perfecţiunea creaţiei divine. Ea nu mai este făcută pentru a trimite la ceva din afara ei. Ea nu mai moralizează. Încă din a doua jumătate a secolului trecut întrebarea ce face mai departe cititorul cu sensurile universului romanesc de care a luat cunoştinţă nu mai era o problemă a celui care scrie.

Deşi instanţele morale ale vremii continuau să creadă că funcţiile literaturii au rămas neschimbate, Flaubert îndrăznise să scrie un roman, **Doamna Bovary**, în care nu mai apărea nici măcar un singur personaj care să întruchipeze binele, iar îndrăzneala aceasta s-a soldat cu celebrul proces. Nu de imoralitate a fost acuzat autorul, ci de lipsa oricărui caracter educativ al operei sale. Or, aceasta este o dimensiune a creaţiei care pentru realişti nu mai contează. Nu faptul că Doamna Bovary există sau nu în realitate şi ea e un exemplu care trebuie sau nu să fie urmat e important, ci viabilitatea estetică a

personajului rezultată din coerenţa textului, idealitatea sa metafizică. Impersonalitatea şi obiectivitatea romancierilor celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX fac din scrierile lor nişte creaţii autarhice mai reale decât realitatea. Triumful funcţiei estetice a literaturii poate fi acum declarat.

La Baudelaire sau la Tolstoi, la Flaubert sau la Rimbaud funcţia estetică e rezultatul unei noi funcţii de cunoaştere. Scriitorul nu mai urmăreşte să-şi adecveze discursul la un real gata configurat, ca produs ideologic al comunităţii din care face parte, ci să ajungă la propria sa realitate, descoperită şi construită cu propriile mijloace. Literatura nu se mai poate limita la versificarea sau povestirea unor teme şi motive date. Realul este supus prin puterea textului. Balzac se va considera un "secretar al istoriei", cu orgoliul că el ca individ, nu ca instituţie, a ajuns la această condiţie. Însă **Comedia umană** e o realitate textuală care nu copiază comedia lumii, ci construieşte un simulacru de cuvinte cu motivaţia în propria sa arhitectură epică. Altfel, ştim bine că istoria brută e în esenţa ei arbitrară. Şi în acest sens protestul de mai târziu al lui Valéry devine inutil: "Marchiza a ieşit la ora cinci" e o expresie a hazardului doar dacă o scoatem din contextul ei firesc, romanesc, anulându-i astfel necesitatea narativă internă.

N-am adus deloc în discuţie până acum situaţia romanului psihologic, de analiză, cazul Proust. Însă din perspectiva motivării aici lucrurile mi se par mult mai simple, mai evidente. Autonomia limbajului în raport cu realul, căutarea prin text a unei esenţe interioare psihice şi corporale, constituirea abisului operei prin apel la abisurile memoriei şi ale subconştientului, orchestrarea arhitectonică a discursului, centrarea demersului epic pe natura particulară, irepetabilă a eului individual şi dezinteresul faţă de scopurile exterioare ale literaturii sunt achiziţii ale romanului subiectiv care nu mai au nevoie de comentarii. Metoda lui Proust nu e departe de metoda lui Zola, doar că obiectul ei de investigaţie e altul. Iar metoda aceasta, "experimentală" sau fenomenologică, obiectivă sau subiectivă, îşi motivează viabilitatea prin propria ei coerenţă internă. Virginia Woolf sau Camil Petrescu, Gide sau Italo Svevo sunt romancieri cu metodă. Şi în cazul lor, fireşte, metoda de analiză (care devine simultan şi o metodă de construcţie) e mai importantă decât subiectul.

Câteva concluzii sunt acum necesare, mai ales că toate observaţiile şi distincţiile mele cu privire la simbolism şi realism au putut da impresia unei deplasări a discuţiei despre modernismul propriu-zis spre aspecte ale sale periferice, în zona premiselor şi a fenomenelor încă nebuloase. Părerea mea e însă aceea că tocmai această zonă (a doua jumătate a secolului trecut) este esenţială pentru înţelegerea modernismului. Şi dacă în ce priveşte

poezia,grație cărților lui Hugo Friedrich (**Structura liricii moderne**) și Marcel Raymond (**De la Baudelaire la suprarealism**) aproape că ne-am obișnuit cu ideea unui modernism liric ca avatar al simbolismului. în cazul prozei e mai greu de acceptat afirmația că romanul primei jumătăți a secolului nostru nu face altceva decât să epuizeze o substanță epică și condițiile universului imaginar instituite de Balzac, Flaubert, Dostoievski și Proust. Cred însă că acesta e adevărul. Modernii remodelează, rescriu, întorc pe dos, nuanțează, amplifică și complică toată această moștenire a secolului trecut. Noutatea lor e una tehnică, originalitatea lor e una formală, curajul lor e acela de a merge mai departe pe un teren deja cucerit. Însă oricât de mult ar încerca ei să fragmenteze, să transforme, să atomizeze și să risipească în cele patru vânturi substanța epică unitară a realismului și proustianismului, principiul motivării limbajului operei rămâne inviolabil. Motivarea nu este, cum s-ar putea crede, o simplă marotă modernistă. Repet, ea nu este o problemă retorică, ci ontologică. Într-o lume în care fusese declarată deja moartea lui Dumnezeu, poetica motivării e o încercare disperată de a mai păstra ceva din transcendența pierdută. În poezie, tot ce se mai poate salva este acea "transcendență goală" despre care vorbește Hugo Friedrich. În proză, **Ispitirea Sfântului Anton**, romanul lui Flaubert, propune ca aspirație religioasă supremă contopirea cu materia. O lume fără Dumnezeu riscă să devină o lume arbitrară. De aceea marea obsesie a modernismului literar este non-arbitrarietatea demersurilor sale. Centrarea textului pe o constantă de adâncime devine esențială, iar această constantă poate fi subconștientul (Rimbaud), conceptul (Mallarmé), metoda de observație (Zola și Balzac), necesitatea internă a operei (Flaubert), memoria (Proust), corelativul obiectiv (T.S.Eliot), intelectul (Valéry), odiseea umană cotidiană (Joyce). Cu toate că și cedarea în fața arbitrarietății este, în unele cazuri, tot o "inițiativă" modernistă.

ARBITRARIETATEA POST–MODERNĂ. Drumul de la modernism la postmodernism e, în principiu, acela de la **Ulise** la **Finnegan's Wake**, în cazul lui Joyce, de la **Oase de sepie** la **Caiet pe patru ani**, în cazul lui Montale, de la – pentru a lua un exemplu și din aria românească – **Plumb** la **Stanțe burgheze** în ce-l privește pe Bacovia. Condiția poeziei-jurnal, teoretizată de Montale în anii '70, a biografismului sau a personismului – direcții propuse de Lowell și O'Hara e, totuși, delicată, dificil de tranșat în această discuție.

Ce reprezintă, de fapt, această mișcare de plasare a interesului poetului în aleatorismul lumii cotidiene și al propriei biografii, dincolo de

orice metafizică a eului spiritual? Este poezia tranzitivă, enunțiativă, o indiscutabilă modalitate postmodernă? Reprezintă ea un ultim avatar al modernismului? Tocmai limbajul pare aici să se fi schimbat fundamental. El și-a pierdut profunzimea, forța vizionară și metaforică, caracterul simbolic, opacitatea, ambiguitatea, condiția autoreflexivă. Nu însă și dimensiunea literară și interesul pentru semnificat. Numai că semnificatul acesta nu mai este unul metafizic, infra sau metapsihic, sui-specular. Urmărind să ajungă la o substanță a sa palpabilă, reală și să-l repună pe cititor în posesia unui cod de multă vreme pierdut, poezia biografică și a cotidianului pare pornită în căutarea unei noi forme de motivare. Aventurată pe acest drum al "nesemnificativului", lipsit de orice glorie și scutit de orice triumf transfigurator, această poezie nu face altceva decât să se confrunte cu arbitrarietatea și s-o refuze în numele unei alte unități a umanului. Biografismul și poezia cotidianului reprezintă o ultimă încercare de a eluda adevărul că eul e o valoare plurală, într-un continuu proces de diseminare, și că lumea imediată nu se poate niciodată sintetiza într-o imagine de ansamblu. E un demers care ține – la fel ca și textele beatnicilor, în care metafora modernistă și automatismul suprarealist al înlănțuirii imaginilor (ca să nu mai vorbim de discursivitatea tipic whitmaniană din marile poeme ale lui Ginsberg) sunt evidente – de o incontestabilă poetică a tranziției.

Și cum acestea sunt fenomene foarte recente, foarte apropiate de noi, ar trebui să avem curajul de a spune că postmodernismul (ca nouă paradigmă poetică) abia începe, e abia pe cale de constituire. Dacă însă vom înțelege prin conceptul de postmodernism doar una dintre fețele modernității, ca Matei Călinescu, atunci cazul poeziei biografiste poate părea elucidat. Modernismul în poezie sfârșește odată cu Lowell. O'Hara, cu teoria sa a "personismului", e deja cu un picior în postmodernism, pentru că arbitrarietatea, spontaneitatea, lipsa de structură a poeziei lui sunt date indiscutabile. Lowell, prin celebrul său volum **Life studies**, încă mai spera în reconstituirea unei coerențe empirice și anamnetice a eului. O'Hara pare deja să știe că așa ceva nu mai este cu putință. Poezia lui ține de istoria secundei, într-o realitate temporală în care nu vom ști niciodată cum va arăta secunda următoare. Este poezia unui realism cuantic, în care indeterminarea mișcărilor eului joacă un rol esențial.

Configurația poeziei americane a ultimilor 50 de ani ne poate ajuta în mare măsură să înțelegem unde se situează linia de separație dintre modernism și postmodernism. Trecerea de la o epistemă la alta se manifestă implacabil în contradicția (dacă nu chiar conflictul) dintre limbaj și ontologie. La începuturile sale, un nou limbaj – și încă unul fundamental diferit de principiile semantice ale simbolismului și ale modernismului ermetic – nu

înseamnă neapărat și un alt model poetic, întemeiat pe valori existențiale distincte. Destul de multă vreme, în ciuda faptului că ea nu mai este de susținut nici măcar teoretic, motivarea rămâne o aspirație fascinantă a poeziei. O regăsim la obiectiviști (Reznikoff, Zukovsky, Oppen) transferată din esența obiectelor în pura lor aparență fenomenală, la William Carlos Williams, pentru care singura certitudine structurantă a lumii este percepția, la Edgar Lee Masters, cu poetica sa a valorilor comunitare.

Jocurile tipografice și sintactice ale lui Bourroughs și Cummings, versul proiectiv al lui Olson, eul aleatoriu al lui Berryman sunt însă descoperiri postmoderniste. Legea arbitrarietății limbajului și existenței câștigă tot mai mult teren în momentul în care toate posibilitățile de polarizare a poeziei pe o dimensiune motivată sunt epuizate.

Numai că, pe de altă parte, toți autorii americani amintiți mai sus se înscriu, din punctul de vedere al limbajului și al scopurilor urmărite, într-un submodel unitar,constituit chiar în sânul poeziei moderne, încă de la începuturile ei, însă rămas până astăzi într-un stadiu neconceptualizat și considerat, oricum, secundar, mai puțin semnificativ. E vorba de submodelul **tranzitiv**, de așa-numita (de către Wellek și Warren) "poezie enunțiativă" a lipsei de podoabe metaforice, a transparenței și deschiderii spre cititor, care începe la 1800 cu Wordsworth, trece prin **Firele de iarbă** ale lui Whitman și poeții imagiști ai începutului de secol XX și îi include în continuare pe Kavafis, Brecht, Prévert, Ponge, Ahmatova, Mircea Ivănescu etc.

Precaritatea conceptului de modernism se explică și printr-o simptomatică lipsă de interes față de complexitatea realității poetice pe care el o acoperă. E un motiv care mă face să cred că toată istoria modernismului poetic ar trebui să fie în momentul de față regândită. Personal, eu văd aici trei principale linii de forță: cea **tranzitivă**, directă, denotativă, prozaizantă, schițată mai sus, cea **reflexivă** (modelul Hugo Friedrich – Marcel Raymond – Carlos Bousoño) descrisă în a doua parte a acestui eseu, și linia **avangardistă** și **experimentală**, **manieristă** și **ludică** în care se înscriu poeți ca Tristan Tzara, Pessoa, Raymond Queneau, Peter Handke etc.

Modelul experimental, avangardist e și cel mai apropiat de arbitrarietatea postmodernistă, cu precizarea că la dadaiști sau futuriști arbitrarietatea nu are o valoare în sine, ci exprimă revolta, protestul față de structurile osificate ale literaturii, prin afișarea ostentativă a unor valori răsturnate. Ludicul, experimentalul și tranzitivul devin în postmodernism elemente esențiale, moștenite însă tocmai din tradiția poeziei moderne. Faptul este firesc. Postmodernismul s-a declarat de la bun început o mișcare mai degrabă recuperatoare decât inovatoare. Există însă și o problemă a inovării

prin recuperare, dincolo de facilitățile retorice ale parodiei, și abia aceasta e în măsură să caracterizeze într-un mod specific noua direcție de gândire estetică.

Mai trebuie să consemnăm încă un paradox. În pofida faptului că aproape toți suntem obișnuiți să căutăm orice schimbare literară în spațiul poeziei, din perspectiva noului model centrat pe arbitrarietate, aleatorism, mișcare browniană, indeterminare, ireversibilitate, relativism, pluralism, dezintegrare și deconstrucție proza pare mai evoluată decât lirica. Barth, William Gass, Federman, Heissenbüttel, Thomas Bernhardt, Georges Perec, Arno Schmidt, Beckett, Pynchon, Italo Calvino, Kurt Vonnegut sunt cu adevărat niște postmoderni. Și aici sunt înclinat să-i dau dreptate poetului Alexandru Mușina care consideră că postmodernismul e o mișcare ce privește, înainte de toate, spațiul ficțiunii epice, proza. Acesta și este spațiul care a pretins cu necesitate inventarea unor noi concepte capabile să-i descrie noua configurație. Sigur, unele noțiuni, precum aceea de **metaroman**, nu sunt nici invenția postmodernilor și nici nu denumesc în exclusivitate aspecte caracteristice numai postmodernismului. Un metaroman este **Don Quijote** de Cervantes. Același concept este valabil pentru **Tristram Shandy** de Sterne, însă ar fi cu totul exagerat să spunem că postmodernismul începe cu acești autori. Aproape toate scrierile pe care Nicolae Manolescu în **Arca lui Noe** le include în categoria corinticului sunt niște metaromane, însă ele nu aparțin decât parțial esteticii postmoderne.

Conceptul de metaroman e un cuvânt prea încăpător, prea elastic. De aceea postmoderniștii americani preferă să vorbească despre **metaficțiune**, **supraficțiune**, sau **ficțiune disruptivă**. Americanul de origine franceză Raymond Federman, pornind de la conceptul de **surréalisme**, obține termenul **surfiction** care i se pare mai potrivit pentru proiecțiile sale narative. Există însă cu adevărat o relație de profunzime între suprarealism și romanul postmodern? Întrebarea se înscrie în același cadru al relației dintre motivare și arbitrarietate. După Rimbaud, posibilitatea motivării poeziei prin realitatea eului profund cunoaște în poetica promovată de André Breton ultimele sale forme de manifestare. Pentru a ajunge la adevărata natură umană, cea care ar motiva toate actele noastre, suprarealiștii propun atât în poezie cât și în proză sondarea subconștientului prin metoda automatismului psihic pur. În planul expresiei, acest demers îmbracă forma unui discurs incongruent, aluvionar, descentrat, motivat însă, în disjuncțiile sale logice, de chiar funcționarea subrațională a unei importante părți din ființa noastră. Un postmodernist ca Federman reține din suprarealism doar forma expresiei, cum ar spune Hjelmslev, doar modalitatea (de)structurantă, pusă însă în slujba unei

raționalități a construcției textuale ce nu urmărește altceva decât să arate, într-o manieră cu totul dezinteresată și dezideologizată, imposibilitatea construirii unei imagini coerente a umanului. De fapt, acest om exterior, social, cu individualitatea lui civilă, nu mai are nici o importanță pentru postmoderniști. Realitatea, de orice natură ar fi ea, acea istorie brută despre care vorbeam la început, nu mai există ca realitate, în concretețea ei cea mai imediată, ea este o construcție fictivă, lipsită de logică, sens, cauză, transcendență. Realitatea nu are nimic de înțeles. E inutil să-i faci concurență. E imposibil s-o transformi în obiect de studiu. E lipsit de sens să te mai interesezi de ea. Același Raymond Federman observă: "Ficțiunea nu poate fi realitate sau o reprezentare a realității, sau o imitație sau chiar o recreere a realității, ea poate fi doar o **realitate**. A crea ficțiune este, de fapt, un mod de a aboli realitatea, mai ales de a aboli noțiunea că realitatea este adevăr".

Postmodernismul instituie **realitatea textului** (altă cucerire modernistă, cum am văzut) ca singura realitate adevărată, pentru că numai scriitura e palpabilă, verificabilă, consistentă, liberă, imediată, certă. Ea este o activitate în limbaj, o construcție în spațiul lingvistic conștientă de natura ei metareală, obsedată doar de propria ei metarealitate, insensibilă la constrângerile teleologice ale universului alternativ în care s-au simțit atât de bine prozatorii realiști și moderni. Această scriitură e, în același timp, și implacabil metaficțională, pentru că ea se afirmă într-un sens programatic antiiluzionist. Mijloacele ei pot deveni, de multe ori, o parte din substanța ei. Funcții ale limbajului rămase într-un soi de hibernare semantică în proza modelului anterior sunt reactivate acum, cu o furie demnă de propria ei cauză, în încercări deloc bonome, deloc elegante de a-l scoate pe cititor din istorica sa torpoare receptivă. Funcțiile fatică, metalingvistică și conativă – în terminologia lui Jakobson – cele care controlează adresarea și buna funcționare a discursului, ies în prim-planul interesului epic. De aici, probabil, nota "textualistă" a scriiturii postmoderne. Interesul pentru expresivitatea stilului sau adevărul informațional al acestuia dispare cu totul. Pe romancierul postmodernist nu-l mai preocupă nici retorica, nici scrisul frumos, nici concretul vieții, nici bunul gust, nici poietica, nici ideea de gen, nici avantajele omniscienței auctoriale. Scriitura sa e ironică pentru că nu mai poate lua în serios nimic, e intertextuală cu umor și cinism, parodică printr-o "veselă resemnare", eterogenă prin disprețul manierelor literare și neomogenă prin ideea că schemele narative sunt, la rândul lor, ficțiuni constrângătoare, derizorii.

Postmodernismul se susține printr-o ideologie simplu constatativă, care nu are ambiții didactice sau distructive și nu propune în locul unui adevăr

considerat circumstanțial un alt adevăr declarat infailibil. El nu mai vrea să ajungă la nici o esență și nu mai crede, ca Mallarmé și Joyce, că totul poate fi spus, cu condiția să ai o reprezentare despre misterul existenței și să-ți inventezi mijloacele de a-ți textualiza această reprezentare. Se dezinteresează de metafizică și indicibil, când nu le ia pur și simplu în râs, este lipsit de orice aură tragică a neputinței de a ajunge la kantianul lucru în sine. E dezinvolt, apocaliptic, amoral, iresponsabil, frivol, e vulgar, subțire, destins, sceptic, spectaculos fără patimă, e lipsit de orice utopie. Nu e nici măcar antiumanist sau dezumanizant. E crud fără intenție și beckettian fără motiv. Nu e doar o expresie a **gândirii slabe**, cum spune Vatimo, ci și un rezultat al ideii că în raport cu realul gândirea pur și simplu nu contează. Nu mai ilustrează, în nici un caz, o epistemologie logocentrică, ci o mișcare "filosofică" mefientă chiar și față de jocurile limbajului, practicate, totuși, din abundență, scutită de complexe culturale, nepăsătoare față de tabuuri, democratică la modul carnavalesc și pluralistă prin varietatea măștilor pe care le încearcă și temporar le poartă.

Într-o constatare a lui Jean François Lyotard, "postmodernismul ar fi ceea ce în modern invocă imprezentabilul în prezentarea însăși, ceea ce se refuză de la consolarea formelor bune, de la consensul unui gust care ar permite să se încerce în comun nostalgia imposibilului; ceea ce se preocupă de noi prezentări, nu pentru a se desfăta cu ele, ci pentru a face să se simtă mai bine ceva, imprezentabil. Un artist, un scriitor postmodern se află în situația unui filosof: textul pe care îl scrie, opera pe care o desăvârșește nu sunt conduse în principiu de reguli deja stabilite și ele nu pot fi judecate cu ajutorul unei judecăți determinate, prin aplicarea la acest text, la această operă de categorii cunoscute. Aceste reguli și aceste categorii sunt ceea ce caută opera sau textul. Artistul și scriitorul lucrează deci fără reguli, și pentru a stabili regulile a ceea ce **va fi făcut**. De aici faptul că opera și textul au însușirile evenimentului...".

Postmodernismul este – pentru a prelungi mai departe ideile lui Lyotard –, parafrazându-l pe Wittgenstein, refuzul de a păstra tăcerea despre ceea ce nu poate fi spus. Însă această sfidare a principiilor cunoașterii e

conștientă de propria ei deriziune. În locul unei tăceri asurzitoare, suspendând orice idee de sens, ni se propune o gălăgie la fel de asurzitoare ce face imposibil sensul oricărei idei. Și pe bună dreptate, pentru că postmodernismul, în proză cel puțin, e un curent de idei care neagă posibilitățile limbajului de a impune "voci", imagini articulate ale lumii, viziuni. Chiar și atunci când el, prin agresiva sa componentă intertextuală, ia în considerare viziuni preexistente, o face pentru a le demistifica și descompune, pentru a le dezintegra și ilegitima. A spune că postmodernismul e parodic e prea puțin. Tehnica uzuală a parodiei e condusă, totuși, de o voință a construcției, de o logică a modificării registrelor stilistice. Pe când scrierile romancierilor mai înainte amintiți fac din literatură o forță care "suspendă în mod radical logica și deschide posibilități vertiginoase de aberație diferențială" (Paul de Man). Ajungem astfel încă o dată la arbitrarietate. "Gălăgia" postmodernistă e altceva decât spectacolul sincretic dadaist. Și totuși, diferențele nu sunt atât de mari. Să fie atunci postmodernismul forma discretă dar zgomotoasă a neoavangardismului zilelor noastre?

(1996)

POETICA EXPLORĂRII ÎN LIRICA SECOLULUI XX

Ceea ce surprinde de la bun început în volumul lui Alexandru Mușina, **Paradigma poeziei moderne**(*) este forța persuasivă a demonstrației. Faptul acesta trebuie imediat recunoscut, pentru că el stă la baza modului personal, și în bună măsură original, în care autorul înțelege să se apropie de poezia modernă. Există în eseul lui Alexandru Mușina un anume patetism al aserțiunii – niciodată depășind rigoarea ideii – care-i sporește, în plus, meritele. Banal spus, **Paradigma poeziei moderne** este "o carte trăită", pentru că Alexandru Mușina nu este doar un eseist, ci și un poet, unul dintre cei mai importanți ai literaturii noastre de azi.

Cercetarea pe care o avem în față este rezultatul unei profunde cunoașteri a poeziei moderne de la Baudelaire încoace, dar ea se întemeiază în primul rând pe textele teoretice ale unor mari poeți din ultimul veac și jumătate: Rimbaud, Mallarmé, Ezra Pound, T.S. Eliot, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Auden, Maiakovski, Apollinaire etc. – și acestea asimilate și asumate dincolo de litera lor, într-un spirit interpretativ de mare finețe. Se vede, apoi, dincolo de acest bagaj teoretic de strictă specialitate, capacitatea autorului de a compatibiliza și sintetiza idei și informații – aparent divergente – venite din multiple domenii ale culturii, ca: epistemologia, artele plastice, istoria mentalităților, semiotica culturii, poetica, estetica, filosofia etc., toate acestea reunite într-un discurs personal, de aleasă stringență demonstrativă, ferm, direct, paradoxal pe alocuri, dar întotdeauna convingător, îmbrăcând nu o dată forma pasională a pledoariei *pro domo sua*.

(*) Editura "Leka Brâncuș", București, 1996.

Meritul esențial al cărții e acela de a fi încercat și reușit o situare explicativă în raport cu lirica secolului XX mai puțin obișnuită, "exterioară", în sensul în care obiectul e abordat nu prin opoziție cu perioadele poetice anterioare și nici într-o viziune evolutivă, "organicistă", ci pornind de la premisa existenței unor modele poetice mari, disjuncte și incompatibile, istoric înlocuindu-se unul pe altul, și nu transformându-se unul în altul. În mod deliberat, Alexandru Mușina transferă modelul lui Thomas S. Kuhn al revoluțiilor științifice în spațiul poeziei și identifică aici toate acele paradigme poetice cu valoare de noutate. Esențială este, firește, în cercetarea autorului, paradigma poetică a lumii moderne, pe care el o și analizează și definește, într-un admirabil efort de păstrare a coerenței demersului, cu vădita intenție de a depăși modelele astăzi în vigoare, cele aparținând lui Hugo Friedrich, Jakobson, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño și chiar Jean Cohen (necitat deloc în text).

Miza polemică a cercetării lui Alexandru Mușina e evidentă. De altfel, în partea introductivă a volumului, autorul încearcă să inventarieze o serie întreagă de prejudecăți și deformări de percepție care blochează adevărata înțelegere a poeziei moderne. Examenul critic operat e însă prea rapid și prea sumar, pentru a fi întrutotul convingător. Rezervele lui Alexandru Mușina față de perspectivele actuale ale studiului poeziei au în vedere, în primul rând, limitarea la text, la imanența operei, la metodele lingvistice și semiotice, dar și tendința de a explica lirica actuală prin ceea ce o precede, conform unui principiu de "reducere a necunoscutului la cunoscut".

În vădită contradicție cu ceea ce se afirmă în general despre poezia scrisă de la 1950 încoace, explicată prin conceptele de "simbolism", "avangardism", "modernism" și "postmodernism", Alexandru Mușina susține ideea că poezia modernă e una singură, unitară și coerentă în toată marea ei diversitate, că această poezie e cu totul altceva decât poezia postmodernă, pentru că ea propune un alt model al său de existență și manifestare, în care esențială e funcția sa exploratorie, experimentală, ceea ce o și apropie de demersurile și principiile științei. Ceea ce-l interesează pe autor în primul rând este identificarea resorturilor poeziei în lumea modernă, determinarea motivațiilor ei sociale, antropologice. De aceea cercetarea sa nici nu are în vedere formele, structurile, limbajul poetic ca atare, retorica poeziei. Recunoaștem aici încercarea de a depăși stereotipa obsesie a "limbajului poetic" în care par cantonate majoritatea studiilor dedicate poeziei. Surprinde în mod plăcut dezinvoltura cu care Alexandru Mușina trece peste blocajele metodologice și conceptuale ale zilei (postmodernismul, de pildă, nu are parte decât de cel mult o pagină de considerații) în urmărirea unei idei deloc ușor

de susținut: Poezia ultimului secol și jumătate nu are de-a face nici cu romantismul (așa cum a încercat să demonstreze John Bayley în **Fascinația romantismului**), nici cu manierismul (cum crede G.R. Hocke în **Manierismul în literatură**), ea nu s-a schimbat fundamental după al doilea război mondial, cum toată lumea e înclinată astăzi să creadă.

Demonstrația lui Alexandru Mușina e pe cât de riscantă, pe atât de curajoasă, și ea se desfășoară într-un discurs critic și teoretic lipsit de complexe, excelent sprijinit pe argumente de mare autoritate. Este limpede că în elaborarea modelului său autorul a știut să beneficieze, cu un spectaculos profit, de trei demersuri teoretice esențiale aparținând lui Thomas S. Kuhn, I. .M. Lotman și Ezra Pound. Teoria epistemelor științifice a celui dintâi e asociată cu tipologiile culturale stabilite de semioticianul de la Tartu (culturi semantice, sintactice, asemantice și asintactice și culturi semantico-sintactice) și convocată în sprijinul opiniei lui Ezra Pound că în istoria literaturii n-au existat decât trei mari momente de (re)inventare a poeziei lirice: în Grecia lui Sapho și Alceu, în Provența secolelor XI – XIII, prin trubaduri, și în lumea modernă de după 1850. Cele trei momente esențiale s-ar identifica astfel cu trei paradigme poetice distincte, rupte una de alta, fiecare avându-și individualitatea sa bine determinată, motivația sa socială și ontologică. Ele marchează, de fapt, trei tipuri diferite de sensibilitate, trei modele mentale și atitudinale distincte, care implică și niște modalități anume de a gândi și de a face poezia.

Modul acesta de a vedea lucrurile pune însă sub semnul întrebării existența curentelor literare sau, în orice caz, repune în discuție configurația lor cea îndeobște admisă. Renașterea poate fi astfel redusă la perpetuarea unui model deja impus de trubaduri, simbolismul își pierde importanța doctrinară, redus la doar trei mari individualități (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) care de fapt depășesc curentul, romantismul devine o mișcare incertă, moștenitoare a poeticii clasice și prevestitoare a poeziei moderne, manierismul pare un clasicism exacerbat, curentele de avangardă confirmă și nu contestă modernismul, postmodernismul se identifică cu poezia modernă intrată în faza sa de stabilizare. Raportarea celor trei paradigme de esență poundiană la schema diacronică a curentelor și mișcărilor literare – operație efectuată în cadrul cărții doar atunci când ea servește demonstrația – rămâne în cele din urmă un element de fragilitate a modelului lui Alexandru Mușina, o chestiune delicată, confuză și, din păcate, neabordată frontal. Ideea care se insinuează în subsidiar e aceea că toate curentele literare n-ar fi altceva decât niște forme degradate, îmbătrânite ale celor trei momente aurorale susținute de "inventatori și maeștri" (termenii sunt ai lui Pound însuși), așa cum

romantismul Biedermeier e varianta cuminţită a Romantismului Înalt. E însă şi aceasta o idee asupra căreia merită să reflectăm.

Şi dacă cercetarea lui Alexandru Muşina conţine şi unele puncte nevralgice, aceasta se întâmplă probabil ca un efect colateral, incontrolabil al prea marelui patos demonstrativ, patos ce conduce, pe de altă parte, la unele reluări, repetiţii, aserţiuni tautologice ce ar fi putut să lipsească, pentru că ele dau senzaţia unui prea mare didacticism. Dar pasiunea cu care autorul investighează condiţiile şi motivaţiile poeziei moderne îşi are explicaţia în voinţa sa de a demonstra că prejudecata "categoriilor negative" poate fi şi ea depăşită. Demersul polemic al lui Alexandru Muşina se opune, între marii teoreticieni ai secolului nostru, în primul rând lui Ortega y Gasset şi lui Hugo Friedrich, cei care au vorbit despre caracterul "dezumanizant", "deformant", "irealist" şi "noncomunicativ" al artei şi poeziei din ultima sută de ani.

Fiind o formă de explorare, explicare şi instituire a unei lumi noi – lumea modernă – tocmai acea poezie pe care unii o acuză de obsesia "transcendenţei goale" şi a unui comportament narcisist ce o izolează de cititor, devine în viziunea lui Alexandru Muşina o poezie ce-şi redimensionează funcţiile, îşi asumă dramatismul unui spaţiu din care Dumnezeu a dispărut şi încearcă să pună în termeni, dacă nu şi să rezolve, cele trei mari crize ale omului postromantic: criza limbajului, criza eului şi criza realităţii. Poezia modernă nu mai înseamnă, aşadar, "artă pentru artă", "magie sonoră", "poezie pură", "gratuitate", "autoreflexivitate", ci o modalitate de luare în posesie a unei lumi în acelaşi timp semantică şi sintactică (în termenii lui Lotman), care şi-a pierdut centrul, în care omul însuşi e o fiinţă descentrată. Rolul poeziei ar fi acela de a reechilibra natura umană, de a-i oferi omului un eu ipostaziat într-o multitudine de modele, pe măsura lumii în care trăieşte.

Paginile afectate de Alexandru Muşina analizei multiplelor crize pe care le explorează poezia în lumea modernă sunt şi cele mai consistente şi cele mai convingătoare din întreaga carte. Tipologia eu-rilor poetice pe care le-a construit poezia de la Baudelaire încoace, în încercarea sa disperată de a-i oferi omului identităţi alternative, e o propunere fără un precedent în teoria noastră literară. Încercarea lui Alexandru Muşina de a conceptualiza în modele coerente, plauzibile şi istoric (vezi cazul dadaismului sau cel al expresionismului) acest atât de controversat spaţiu al individualităţii e remarcabilă. Chiar şi numai această problemă a eului în poezie ar fi putut constitui subiectul exclusiv al unei alte cărţi. E adevărat că problema eului romantic nu e nici măcar adusă în discuţie, însă dacă e să gândim romantismul prin marii săi reprezentanţi, atunci e foarte posibil ca Novalis, Hölderlin,

Wordsworth, Blake, Coleridge, Nerval să se dovedească pur şi simplu nişte geniali precursori ai modernităţii. Ceea ce ar duce la revizuirea modelului aşa numitului Romantism Înalt. Dar asta ar fi deja o altă chestiune.

Viziunea globală cu care operează Alexandru Muşina e una care oscilează între tipologie şi istorie, cu o mai mare propensiune spre interpretarea istorică, deşi, cum am văzut, diacronia curentelor literare e parţial trecută sub tăcere. Cred că paradigmele autorului sunt mai degrabă nişte metaparadigme. Riscul unei astfel de perspective acela de a gândi poezia în timpi prea lungi şi prea tari şi de a suspenda orice idee de devenire a formelor poetice. Fiind disjuncte şi inconfundabile, "paradigmele Pound–Muşina" sunt egale între ele, la fel de complexe, la fel de importante, la fel de novatoare şi, nu în ultimul rând, la fel de funcţionale în plan social. Lor ar trebui să le urmeze de fiecare dată perioade implacabile de epigonism. E de văzut dacă lucrurile stau chiar aşa.

Cercetarea lui Alexandru Muşina are cu precădere în vedere o epistemă încă în curs de desfăşurare: cea modernă. Privirea cercetătorului e una care vine din interior, din miezul unei variante stabilizate a modernităţii de care el însuşi aparţine ca poet. Faptul acesta poate fi un mare avantaj pe care Alexandru Muşina îl şi recunoaşte la un moment dat. Acum el poate să vadă mai bine decât Hugo Friedrich, Jean Cohen sau Carlos Bousoño ce s-a întâmplat cu poezia modernă, pentru că această poezie pare intrată deja într-o fază de normalizare, de pură explorare în interiorul paradigmei. Mulţi cercetători sunt convinşi că această fază e una pe care ar trebui s-o numim postmodernă. Eseul lui Alexandru Muşina ignoră chestiunea postmodernismului (deşi într-un loc apare ideea că postmodernismul ar consta în anularea contrariilor, tensiunilor faţă de real întreţinute de modernism). Poate că o reluare a punctului de vedere asupra postmodernismului afirmat deja de autor, cu ani în urmă, în presa noastră literară ar fi fost aici oportună. Spun asta, gândindu-mă mai ales la faptul că, în perspectivă, dreptatea s-ar putea să fie de partea lui Alexandru Muşina, şi postmodernismul să se dovedească o altă formă de modernism, cu alte scopuri exploratorii şi experimentale.

Dincolo de toate acestea, **Paradigma poeziei moderne** este, prin pasiunea sa demonstrativă, prin stringenţa şi rafinamentul argumentaţiilor, prin ideile îndrăzneţe pe care le pune în circulaţie, una dintre cele mai interesante şi redutabile cercetări asupra poeziei din toată cultura noastră modernă.

(1996)

DENOTAȚIE ȘI CONOTAȚIE ÎN LIMBAJUL POETIC

CONTRADICȚIILE CONCEPTULUI DE LIMBAJ POETIC. Titlul prezentelor considerații ar fi putut să fie formulat și în alți termeni: **Sens propriu și sens figurat în limbajul poetic** sau **Trasparență și opacitate în poezie**. Nu în ultimă instanță aș fi putut recurge la două noțiuni prea bine cunoscute din cuprinsul studiului cu care Tudor Vianu [1] deschide **Arta prozatorilor români**: **tranzitiv** și **reflexiv**, noțiuni care sunt ca și sinonime cu cele mai înainte amintite.

Vreau, prin urmare, să precizez de la bun început că discuția pe care încerc să o inițiez aici are în vedere nu atât o terminologie, cât o problematică. Sigur că noțiunile avute în vedere au nevoie de o prealabilă definire, redefinire și chiar resemantizare, dar asta doar ca o simplă operație de determinare a unui vocabular necesar. Pericolul de a pune o realitate (în cazul de față, limbajul poetic) la dispoziția unui sistem conceptual există în orice demers teoretic. Or, tocmai acest pericol aș vrea să-l pot evita în continuare.

Încercarea nu e atât de simplă pe cât pare. Chiar și conceptul de **limbaj poetic** - având o valoare mult mai puțin tehnică decât conotația și denotația - s-ar putea dovedi, la o privire atentă, insuficient de bine definit, nesigur, dacă nu ambiguu. Nu putem aborda chestiunea trăsăturilor specifice ale unui spațiu înainte de a ști care sunt limitele acestuia. În situația noastră ne putem întreba dacă limbajul poetic înseamnă pur și simplu forma lingvistică de existență a poeziei de la începuturile ei până astăzi sau el caracterizează doar poezia modernă din a doua jumătate a secolului trecut încoace.

Problema este una fundamentală şi ea are în vedere faptul că, cel puţin din punctul de vedere al configuraţiei limbajului, astăzi suntem obligaţi să vorbim despre două mari tipuri de poezie: o poezie tradiţională şi o poezie modernă. Primul tip aduce în scenă un limbaj figurat, adică ornamental şi retoric. În cel de-al doilea tip de poezie avem de-a face cu adevăratul limbaj poetic care urmăreşte să atingă condiţia originară a discursului motivat. Distincţia o regăsim la Gérard Genette, care vorbeşte despre limbajul **literar**, traductibil în proză, al poeziei anterioare simbolismului şi opusului său, limbajul **literal**, netraductibil, al liricii moderne apărute în descendenţa marilor poeţi simbolişti [2]. Dar chiar dacă la autorul **Figurilor** noţiunea de limbaj poetic pare sinonimă cu limbajul poeziei în general, e limpede că ne aflăm în faţa unui paradox, pentru că într-o viziune întemeiată pe criteriul traductibilităţii, poetic nu poate să fie decât acel limbaj care se opune prozei şi care nu poate fi redus la structurile ei. Ecuaţia limbaj poetic = limbaj literal se impune de la sine. Într-o formă şi mai directă, ideea aceasta că limbajul poeziei moderne este şi singurul limbaj propriu poeziei apare la Jean Cohen[3]. Dacă după spusele acestuia, "estetica clasică este o estetică antipoetică", dacă "poezia este antiproza" şi dacă evoluţia ei înseamnă o creştere tot mai accentuată a gradului de poeticitate a limbajului său şi o tot mai mare apropiere a poeticului de propria sa esenţă, atunci structura limbajului poetic se identifică implacabil cu structura liricii moderne.

Exemplele aduse în discuţie par poate să contrazică remarca mea că noţiunea de limbaj poetic e în momentul de faţă insuficient de bine definită. Opiniile lui Genette şi ale lui Jean Cohen ne obligă să recunoaştem faptul că prin expresia "limbaj poetic" ne aflăm în faţa unui concept modern, cu un sens bine determinat, apt să caracterizeze în exclusivitate poezia modernă. Dar ce este această poezie? Ea e un spaţiu nu doar al motivării, al literalităţii şi antiprozei, ci şi unul al conotaţiei, al ambiguităţii şi obscurităţii semantice. Logic ar fi să spunem că limbajul poetic e prin excelenţă un limbaj conotativ. Jean Cohen nici nu crede altceva. Când în **Structura liricii moderne** Hugo Friedrich [4] vorbeşte despre "sugestie", "ermetism", "magia limbajului", el are în vedere aceeaşi realitate lingvistică. **Conotaţia** şi **poeticitatea** au devenit de multă vreme sinonime, iar echivalenţa aceasta s-a transformat deja într-un loc comun al cercetării literare.

Nimeni nu pare să-şi mai pună întrebarea dacă spaţiul concret al poeziei moderne îndreptăţeşte pe de-a-ntregul ecuaţia în discuţie. Conceptul de poezie modernă pare greu de reevaluat. Şi tocmai pentru că această deconstrucţie a conceptului pare atât de dificilă a fost creată noţiunea de postmodernism. Ea era necesară pentru a denumi, printre altele, şi acel tip de

poezie actuală pentru care conotaţia, metafora, ambiguitatea nu mai reprezintă valori fundamentale. Ciudăţenia e însă aceea că originile istorice ale postmodernismului sunt sincrone, dacă nu anterioare începuturilor poeziei moderne. Şi atunci am putea spune că noţiunea de poezie modernă cu care operăm astăzi e o noţiune restrictivă, cu un pronunţat *parti pris* simbolist, cum vom vedea mai târziu. Postmodernismul s-ar putea să fie, la urma urmelor, tot un fenomen modernist, dar de o altă natură. Iar limbajul poetic, un spaţiu în acelaşi timp al conotaţiei şi al denotaţiei.

Aceasta şi este ipoteza de la care pornesc prezentele consideraţii: raportul denotaţie-conotaţie reprezintă în poezie o dimensiune fundamentală, activă, fără de care problema limbajului ei specific nu poate fi gândită nici propriu, nici corect. Mai mult decât atât, după părerea mea prevalenţa unuia sau a altuia dintre cei doi termeni poate deveni un criteriu pentru elaborarea unei tipologii poetice. Cred, de asemenea, că această tipologie se confirmă istoric, ea putând fi urmărită, pentru lumea noastră modernă, încă de la începuturile romantismului, atât în opere, cât şi în texte teoretice. Istoria poeziei din ultimele două secole este o istorie dublă, rezultată din dinamismul a două limbaje opuse, unul conotativ şi altul denotativ, însă faptul acesta nu este nici acum suficient de vizibil, pentru că modelul nostru de poezie modernă e un precipitat compus din ideile autorilor mai înainte aduşi în discuţie, iar postmodernismul, ca model alternativ, e, pe de altă parte, un fenomen literar mult prea complex, care depăşeşte simpla problemă a denotaţiei.

Consider prin urmare că poezia modernă nu reprezintă în mod absolut un spaţiu al limbajului conotativ sau reflexiv, cum îl numeşte Tudor Vianu. Istoria devenirii ei ne obligă să vorbim în aceeaşi măsură despre o direcţie denotativă sau "enunţiativă", în termenii lui Wellek şi Warrenn [5]. Tudor Vianu sesiza caracterul **tranzitiv** al limbajului uzual, excluzând ideea de tranzitivitate din câmpul poeziei şi acceptând-o doar ca pe o dimensiune a prozei. Avem însă o mulţime de exemple şi fenomene care ne constrâng să vorbim despre o poezie directă, prozaică, antimetaforică, **tranzitivă** în ultimă instanţă.

Observaţiile anterioare pot arăta într-o oarecare măsură care este valoarea acordată în acest studiu noţiunilor de conotaţie şi denotaţie. S-ar putea obiecta că acestea nu sunt suficient de clare, nici cu totul îndreptăţite. Conotaţia şi denotaţia sunt concepte mai des întâlnite în limbajul lingvisticii şi mai puţin în spaţiul criticii şi teoriei literare. Chiar şi poetica le ocoleşte, uneori cu o surprinzătoare prudenţă, preferând, de exemplu, să vorbească, în

locul unui limbaj conotativ, despre un limbaj intranzitiv (Genette) sau opac (Todorov).

După părerea mea, situația aceasta se explică prin faptul că astăzi încă denotația e considerată un element irelevant în operația de definire a poeziei. Sau, în măsura în care ea poate părea relevantă, denotația devine cel mult norma de la care deviază limbajul, eventual acel element de contrast pe care se proiectează valorile conotației. Prejudecata e aceea că denotația reprezintă o dimensiune inferioară și nespecifică, de cele mai multe ori apoetică. Iată de ce ea nu poate face pereche cu un concept atât de tare cum e conotația. Rămâne însă de demonstrat că denotația e partea slabă a cuplului pe care o avem în vedere. Cercetătorii amintiți mai înainte n-au făcut-o, și asta pentru că teoriile lor se întemeiază în mare măsură pe postulate apriorice.

CONOTAȚIA, DENOTAȚIA ȘI LIMBA UZUALĂ. E nevoie în continuare să căutăm niște definiții, fie ele și de lucru, pentru termenii pe care îi avem în vedere. Nu voi putea propune (și, de fapt, nici nu e în intenția mea, interesat cu-- sunt de generalitatea și elasticitatea termenilor) niște definiții riguroase. Faptul acesta e imposibil până și în câmpul lingvisticii. Chiar putem constata că în logică și lingvistică, perechea de termeni care ne interesează circulă cu cel puțin două-trei accepții diferite [6].

O primă accepție – care provine de la James Stuart Mill – e aceea care pune semnul egalității între conotație și semnificație pe de o parte, și denotație și referință, pe de alta. Conotația ar caracteriza în acest fel proprietățile semantice ale unui cuvânt, în timp ce denotația ar desemna pragmatic relația dintre cuvânt și obiectul denumit de el. O altă întrebuințare a celor doi termeni întâlnim în textele lingvistului american Louis Bloomfield. Pentru el, și conotația și denotația sunt fenomene ale semnificației. Denotația e sinonimă cu sensul de bază al unui cuvânt, în timp ce conotația caracterizează asocierea stabilă a unui sens derivat cu semnificația primă. Aceasta este, cred, semnificația cea mai răspândită astăzi în studiile de specialitate, cu precizarea că, în multe cazuri, conotația nu are deloc un caracter stabil, ea fiind asociată, dimpotrivă, cu ideea de imprevizibilitate.

Între cercetătorii limbajului literar, Todorov și Jean Cohen au încercat fiecare să dea conotației o definiție în acord cu specificul demersurilor lor analitice. Pentru Todorov – care se ocupă de problema personajului în **Les liaisons dangereuses** – conotația se manifestă ori de câte ori un obiect e încărcat cu o funcție alta decât funcția sa inițială, deci e un fenomen extralingvistic, ținând de semnificația aplicată obiectelor, pe care lingvistica nu-l poate însă ignora.

Jean Cohen consideră conotația și denotația aspecte ale limbajului, care nu pot fi, totuși, înțelese în afara implicațiilor lor psihologice. Pentru că denotația se identifică cu funcția intelectuală, cognitivă, reprezentativă a limbajului, în timp ce conotația cuprinde aspectele emotive, afective. Cele două entități sunt opuse numai în plan psihic, pentru că altfel ele au același referent, sunt, adică, două expresii diferite ale aceluiași obiect [7]. Știm deja din considerațiile anterioare că pentru Cohen funcția conotativă caracterizează limbajul poeziei, în timp ce denotația aparține prozei. Opoziția care se stabilește e aceea dintre emoțional și non-emoțional, ca și cum poezia ar fi un domeniu al sensibilității și intuiției, iar proza unul al intelectului și cunoașterii raționale. E limpede că o astfel de distincție cu greu poate fi acceptată.

În ce privește propriul meu punct de vedere, el urmărește să valorifice pozițiile mai înainte evidențiate, dar mai ales punctul de vedere al lui Bloomfield, păstrând discuția la un nivel strict semantic, fără însă a considera denotația o dimensiune exterioară față de limbajul literaturii sau al poeziei. Asta presupune faptul că echivalențele limbaj uzual = proză și proză = denotație sunt de la bun început excluse. Trebuie apoi să acceptăm evidența că limbajul uzual și limbajul literaturii sunt două domenii distincte ale semnificației. Diferența este clar marcată la nivelul funcțiilor. Pe de o parte vorbim despre o funcție referențială și comunicativă, pe de alta despre o funcție estetică. Astfel, denotația și conotația caracterizează deopotrivă vorbirea cotidiană, proza, poezia și limbajul științific. Numai că ele sunt prezente în fiecare spațiu în parte în grade și cu funcții diferite.

Intră, după opinia mea, în sfera denotației toate actele lingvistice întemeiate pe uzaj, pe sensurile cunoscute de toată lumea. Orice formă semantică secundară, fie ea la origine și o metaforă, căzută în spațiul public al comunicării, ține de această sferă. Conotația, la rândul ei, cuprinde toate acele structuri verbale care se opun uzajului prin caracterul lor neobișnuit, neașteptat, inedit. Conotația e un spațiu al invenției semantice, un teritoriu al continuei metaforizări. Conotația în poezie e întotdeauna un rezultat al explorării procedeelor lexicale (metaforă, metonimie, sinecdocă, epitet, comparație). Am putea considera, cum se propune frecvent, că denotația reprezintă starea normală a limbajului, iar conotația starea sa excentrică, dar o opoziție limbă comună – limbaj poetic, întemeiată pe distincția normă (denotație) – abatere (conotație) nu e deloc ușor de susținut, și asta din foarte multe motive.

Prima observație e aceea că pentru a defini poezia ca pe o deviere de la norma comunicării lingvistice non-poetice, trebuie mai întâi să vedem în ce măsură termenul simțit ca opus este el însuși definit sau definibil. Spre

deosebire de limbajul instrumental, poezia pare în orice moment un fenomen mult mai ușor de analizat, fie și numai datorită faptului că ea este un fenomen înregistrat sub forma unor texte scrise sau transcrise (în cazul creației orale). Fără îndoială că limbajul non-poetic este și el un fenomen înregistrabil, însă oricât de multe înregistrări "pe viu" de limbă vorbită am avea la dispoziție, asta nu înseamnă că vom reuși vreodată să ne aflăm în posesia unor date suficiente pentru a-i determina complexitatea, variabilitatea, profunzimea și întinderea. Nu cred că ar trebui să cădem în eroarea de a considera că limba comună este ceea ce ne prezintă lingviștii, adică o limbă moartă, înghețată, privită în stricta ei generalitate și gramaticalitate.

Limba vorbită nu poate fi considerată un simplu spațiu al unei comunicări în care cuvintele ar descrie cu precizie obiectele la care se referă. Sensul denotativ sau referențial este doar o fantasmă a dicționarelor, a acelei limbi potențiale (numite de Chomsky "competență"), pe care fiecare individ o deține ca posibilitate de a vorbi. Vorbirea, comunicarea lingvistică concretă ("performanța", cum ar spune lingvistul mai înainte amintit), verbalizată sau nu (în stările de monolog interior), nu este niciodată strict denotativă. Orice informație care leagă între ele două subiectivități umane, indiferent de natura sa, este o informație conotată. Accepțiile în care oamenii folosesc cuvintele în vorbirea obișnuită nu se confundă decât în rare cazuri cu definiția lor din dicționar. Fiecare vorbitor este și posesorul unui dicționar de uz propriu, conotat afectiv, senzorial, axiologic, volitiv etc. Cuvintele își au, în funcție de vorbitor, mitologia lor secretă, inefabilă. Fiecare act de înțelegere a cuvintelor celuilalt înseamnă și o renunțare la valorile proprii acordate acelorași cuvinte. Înțelegerea este așadar rezultatul unor reciproce procese de adecvare. Ea se produce undeva la jumătatea distanței dintre cele două subiectivități aflate în ecuație, doar aparent reductibile la același numitor comun al sensului. Limba uzuală nu conține, prin urmare, sensuri strict referențiale decât dacă facem abstracție de vorbire. Limba este totuși o formă instrumentală. Ea aparține vieții, comunității sociale, dialogului, de aceea iluzia referențialității este mult mai puternică decât realitatea conotației. Adecvarea vorbitorilor la un sens comun, presupus și verificabil (prin recurs – când e posibil – la proba adevărului sau a falsității informației vehiculate), face comunicarea posibilă și astfel limba de zi cu zi poate părea un spațiu al sensurilor directe, exacte, tranzitive, obiective, referențiale, proprii, comune. Dar ea nu este niciodată așa ceva. Numai în mod convențional ea poate fi considerată o normă.

Pe de altă parte, dacă poezia este un mod anume de a folosi limba comună pentru a transmite mesaje estetice, nu putem să scăpăm din vedere faptul că limba însăși nu înseamnă doar comunicare de mesaje, ci și niște

modalități de transmitere a acestora. A spune că în vorbirea cotidiană modalitatea transmiterii mesajelor este indiferentă înseamnă a face abstracție tocmai de ceea ce definește limba ca fenomen viu, organic, modelat contextual. Când Jakobson [8] definește funcția poetică drept o posibilitate de a transmuta domeniul echivalenței paradigmatice de pe axa selecției pe axa combinării, el nu uită, totuși, să noteze că fenomenul acesta este caracteristic și vorbirii obișnuite.

Poezia este un spațiu al echivalenței și al sinonimiei, însă de multe ori limba vorbită este exact același lucru. De pildă, în întrebarea pusă unei persoane oarecare despre starea vremii într-o zi de vară, ea ar putea să dea în mod firesc un răspuns de genul: "E cald, e zăpușeală, te-năbuși de căldură...", deși doar unul singur dintre elementele frazei i-ar fi fost suficient. De asemenea, faptul că ea ar formula răspunsul exact în această ordine a cuvintelor ar putea să nu fie rezultatul unei întâmplări, ci al unui ritm interior spontan. Vorbirea este așadar nu doar un spațiu al sinonimiei (pe care caracterul său strict instrumental – dacă ar fi să fie așa – ar trebui s-o excludă), ci și o formă naturală a... versificației. Expresiile mnemotehnice, zicătorile, reclamele, anunțurile publicitare, sloganurile politice se întemeiază pe o artă spontană a versificației, a ritmului.

Gândirea însăși pare a avea un caracter ritmic. Paul Claudel observă că "noi nu gândim într-un mod continuu", că "aparatul nostru de gândire produce, prin străfulgerări intermitente, o masă disjunctă de idei, imagini, amintiri". Faptul acesta îl conduce pe poetul francez la ideea versului **natural** ("o idee izolată printr-un spațiu alb") și la constatarea că "orice limbaj vorbit e alcătuit din versuri în stare brută". [9]

În altă ordine de idei, ceea ce noi cunoaștem despre funcția și prezența figurilor în vorbirea obișnuită este foarte puțin, foarte limitat. Dicționarele înregistrează, e adevărat, și o parte din sensurile figurate și secundare ale cuvintelor limbajului cotidian, dar aceste înregistrări au devenit posibile tocmai pentru că aceste sensuri au devenit, la rândul lor, extrem de evidente și comune. Transformarea conotației în denotație este în limba comună ceva curent.

SIMBOLISM ȘI POEZIE TRANZITIVĂ. Toate aceste cât se poate de sumare observații nu urmăresc să excludă din discuție problema unor norme în raport cu care limbajul poetic să-și poată mai ușor defini natura specifică. Dar limba uzuală nu poate fi această normă. Pentru că ea nu este pur și simplu tranzitivă, cum crede Tudor Vianu. Se poate demonstra cu argumente serioase

că toate trăsăturile semantice ale limbajului poetic apar, chiar dacă în proporții sensibil diminuate, și în limbajul instrumental.

Principiul echivalării acestui limbaj cu o invariantă în raport cu care se definește fenomenul devierii poetice apare încă în **Poetica** lui Aristotel, dar el devine indiscutabil abia în secolul trecut, odată cu impunerea ideii de **poezie pură**. Și pentru Aristotel și pentru Mallarmé sau Valéry poezia este o fugă de vorbirea obișnuită, naturală. Poezia este metaforă, figură, sens mai pur, îndepărtare de comun. Tot acest continuu proces de deviere pare, în viziunea marilor poeți simboliști și a multor teoreticieni moderni, un lung și susținut efort istoric de determinare a unei esențe atemporale a poeziei. Toată problema e de a stabili dacă această esență există sau nu. De felul cum ne raportăm la ea depinde și ce înțelegem prin conceptul de limbaj poetic. E absolut evident că acceptarea existenței acestei esențe conduce implacabil la asimilarea limbajului poetic cu spațiul conotației. Felul cum poezia a evoluat de la simbolism până la grupul poeților antologați de Hugo Friedrich în **Structura liricii moderne** (Valéry, Trakl, Apollinaire, Eliot, Jiménez, Eluard, Ungaretti, Lorca, Montale, Pound, Saint-John Perse, Alberti, Gottfried Benn, Quasimodo) ne arată un tip de creație care își întemeiază într-adevăr demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, cu aspirații originare, omogen, deși difuz și nuanțat ca substanță, dar înainte de toate simbolic, metaforic, polisemantic, muzical, ermetic, esențialmente liric. Într-o atare viziune poezia înseamnă ceea ce poetica modernistă nu obosește să repete de zeci de ani: metafizică, transcendență, magie, idealism, anistoricitate, profunzime, logos, sinteză, origine, orfism, totalizare, vizionarism, autoreflexivitate a limbajului, motivare a semnului și încă multe altele. Avem aici un set de trăsături care condiționează aprioric demersurile teoretice ale tuturor cercetătorilor mai înainte amintiți. Nici unul dintre aceștia nu gândește în afara unor evidente preconcepții. Ideea lui Jakobson, a unui limbaj poetic implacabil autoreflexiv, conotativ vine din scrierile lui G.M. Hopkins, acest mare simbolist englez, rămas necunoscut în timpul vieții și publicat abia după al doilea război mondial. Teoria lui Genette a limbajului motivat e de esență mallarméană. Pentru Jean Cohen adevăratul limbaj al poeziei coincide cu structurile sintactice și fono-semantice ale simbolismului. Cartea sa se numește **Structura limbajului poetic**, dar analizele sale se opresc la Rimbaud, Verlaine și Mallarmé, ca și cum dincolo de creația acestor trei mari poeți n-ar mai fi nimic de discutat. În ceea ce-l privește pe Hugo Friedrich, acesta recunoaște clar că limbajul poeziei de la 1900 încoace e doar o prelungire și dezvoltare a unui vocabular și a unei gramatici simboliste.

Iată-ne, așadar, în fața unei redutabile prejudecăți, aceea că limbajul poetic se definește printr-o esență a sa misterioasă și ambiguă, magică și muzicală, atemporală și anistorică fără doar și poate, de care poezia tinde să se apropie de la începuturile ei și până azi. Puțini cercetători ai fenomenului literar îndrăznesc să conteste această idee ce pare să se fi constituit într-una din premisele fundamentale ale criticii moderne. O face, totuși, Jovan Hristić[(10)], un eseist sârb pentru care "esența adevărată a poeziei nu este în realitate decât un șir de forme în care o găsim în istorie, iar aceste forme nu aspiră la o puritate imaginară, ci sunt toate deopotrivă de importante și de esențiale pentru cercetarea critică". Observând că această prejudecată a esenței este de fapt o reminiscență simbolistă, Jovan Hristić atrage atenția asupra pericolului de a transforma o direcție dominantă în poezie în unica direcție viabilă. Or, este evident că asta face Hugo Friedrich în cartea sa: el exclude din sistemul liricii moderne ceea ce nu aparține precedentului istoric simbolist. Eroarea romanistului german e rezultatul unei situări apriorice pe care tot Jovan Hristić ne-o explică: "Nu există nici un element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar și caracterul neliterar sunt însușiri care nu există decât în comparație, iar dacă uneori se spune că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au și fost făcute pentru noi, fără să băgăm de seamă".[(11)]

Acum ne putem întoarce la ideea, numai enunțată anterior, că limbajul poetic modern e în realitate un limbaj dublu orientat, în același timp spre conotație și denotație, spre simbol dar și spre obiectul concret, spre sugestie și ambiguitate, dar și spre comunicarea tranzitivă. Am folosit la un moment dat, pentru a denumi această a doua orientare, noțiunea de poezie directă, enunțiativă. Ea este în mod evident o poezie a denotației și istoria ei coboară mult înainte de primele manifestări ale simbolismului. Cred că în prefața[(12)] lui Wordsworth la volumul **Balade lirice** publicat împreună cu Coleridge în 1800 putem descoperi primul manifest al acestui tip de poezie. Ce aflăm de aici? Că poetul englez și-a scris poeziile adunate în mai sus numita culegere mânat de voința "de a alege întâmplări și situații din viața obișnuită și a le relata sau descrie de la un capăt la altul pe cât posibil într-o selecția din limba realmente folosită de oameni", că vocabularul acestor creații provine "dintr-o experiență repetată și din sentimente constante", că poezia este observație, nu inspirație, adevăr și nu fantezie, că lirica trebuie să se adapteze mersului înainte al cunoașterii științifice, că, în sfârșit, "limba unei mari părți a oricărei poezii bune, chiar a uneia având caracterul cel mai elevat, trebuie neapărat să nu se deosebească în nici o privință, exceptând

metrul, de cea a prozei bune." Nimic așadar din ceea ce știam că înseamnă romantismul. Prima teorie coerentă a unei poezii a realului, a contingenței, a individualității obiective și a denotației durează deci de aproape 200 de ani! E ușor însă de observat că această teorie suferă de generalitate, sarcina poeților care i-au urmat lui Wordsworth fiind, ca și în cazul celor care au preluat moștenirea lui Novalis, Coleridge și Baudelaire, tocmai nuanțarea, cartografierea, explorarea datelor particulare ale noului domeniu.

Poeții moderni orientați spre efectele denotației ignorați de Hugo Friedrich în cercetarea sa sunt mulți și de o valoare deloc inferioară celor considerați reprezentativi pentru secolul XIX și XX. Unul dintre ei e Whitman, poet deopotrivă al naturii și orașului, al bucuriei de a trăi și al limbajului direct, alunecând însă nu de puține ori în retorism și discursivitate. După autorul **Firelor de iarbă** trebuie să-l avem în vedere pe tânărul Pound[13], cel care într-un fel de manifest intitulat **A few don'ts** vede în Wordsworth un poet plicticos și crede că în poezie "simbolul adecvat și perfect e obiectul natural", pe Osip Mandelstam, Maiakovski (tranzitiv în intenție, dar valorificând resursele stilistice ale reflexivității), Ana Ahmatova și alți poeți akmeiști. Nu putem trece cu vederea peste cea de-a doua perioadă a creației lui Bacovia și Montale, care au evoluat surprinzător de la o poezie tipic reflexivă exploatând la maximum conotația (**Plumb** și **Oase de sepie**), la una care evită programatic figurile lexicale, obscuritatea sensului, sugestia. În direcția concepției lui Wordsworth s-au situat toată viața și Robert Frost și Bertolt Brecht. Antiliric, voit prozaic, sărac în efecte s-a vrut Kavafis. William Carlos Williams a pus accentul pe notarea impresiilor imediate în cel mai direct limbaj cu putință. Obiectiviștii americani (Open, Reznikoff, Zukovski) au promovat obiectivitatea sensibilității, dezantropomorfizarea rostirii poetice. După ei, Francis Ponge s-a dorit un poet al dicționarului și al proprietății limbajului, pornind chiar de la datele etimologice primare. Robert Lowell a acordat concepției lui Wordsworth o dimensiune esențială – biografismul. În celebrul său volum **Life studies** (1959) întâlnim poezia unei subiectivități umane preocupate de tot ceea ce are ea comun și asemănător cu ceilalți oameni, o poezie scrisă pe muchia de cuțit a prozei, obsedată de magia banalului și a fenomenalității irepetabile. Frank O'Hara s-a impus prin poetica sa personistă care privilegiază spontaneitatea și viața intelectuală în regimul cotidian. Un alt american, Charles Olson, a lansat **Manifestul versului proiectiv** care încearcă să vadă în mașina de scris nu doar o prelungire a mâinii, ci și a vorbirii, care reușește să pună în termeni poetici condiția tehnologică a corporalității și să transforme eul într-o valoare obiectivă.

Tuturor acestora ar trebui să li adauge alte nume: Pasternak, Pavese, Ritsos, Prévert (inclus abuziv în **Structura...** lui Friedrich), Sandburg, Voznesenski, Vallejo etc. Este aproape sigur că în ultimele două secole, între cele două mari tendințe ale poeziei moderne – tranzitivă și reflexivă – a existat un conflict surd, dar pronunțat, trecut în mod paradoxal cu vederea de majoritatea cercetătorilor literari. Ca de obicei, tocmai un poet, și încă un "Ianus bifrons" al modernității, Eugenio Montale, a fost acela care a sesizat confruntarea și a transformat-o într-o mică parabolă, intitulată chiar **Poezia**. Iată conținutul ei:

Din zorii secolului se discută
dacă poezia este înăuntru sau afară.
La început a învins înăuntrul, apoi
a contraatacat violent
afara și după ani s-a ajuns la un *forfait*
care nu va mai putea dura pentru că afara
e înarmată până în dinți."

Făcând puțină istorie literară, e ușor de observat că imagismul, Frost, Brecht și obiectiviștii au căutat poezia în afară, în individualitatea obiectivă și în valorile denotative ale limbajului. Apoi, suprarealismul (care s-a prelungit, cum bine știm, până către sfârșitul anilor '40) a căutat încă o dată poezia înăuntru, în ireductibilitatea eului, în straturile lui cele mai incontrolabile și mai obscure. A fost ultima manifestare, cea mai radicală și violentă, a tendinței reflexive. După care, prin ofensiva poeziei de peste Ocean, tendința tranzitivă a cîștigat teren și pare chiar hotărâtă să câștige partida.

DENOTAȚIE ȘI CONOTAȚIE ÎN LIMBAJUL POETIC. Există, prin urmare, și o poezie modernă directă, ce nu mai pare să respecte modelele explicative propuse de poeticieni și critici ca Jakobson, Bousoño, Hugo Friedrich, Jean Cohen, cu atât mai puțin să verifice ipoteza existenței unei esențe a limbajului liric.

Situația actuală a limbajului poetic, paradoxul semanticii sale polimorfe impun, cum am văzut, rediscutarea unei antinomii teoretice de mult stabilite și admise. S-a spus, de exemplu, că poezia este un spațiu al sensului figurat, al figurii. Dar se poate constata că, din multe puncte de vedere, figura e un concept nesatisfăcător, de mică anvergură, inaplicabil în analiza unor zone de mare dificultate ale poeziei moderne.

"Figura de stil" reprezintă, în poezia tradițională, un mijloc de ornamentare a discursului. Înțelegerea poeziei ca limbaj împodobit, înflorat este o realitate a istoriei poeziei. Lirica clasică, şi în aceeaşi măsură şi lirica barocă, sunt fenomene de deviere semantică în ultimă instanță reductibile la norma comună a uzajului.

Nu acelaşi lucru se mai poate spune însă despre poezia simbolistă şi post-simbolistă, în care imaginile deviante de la codul general al limbii nu mai pot fi "traduse". Pentru că semnificantul metaforic nu mai reprezintă o îndepărtare prescrisă a semnului față de un sens aşa-zis logic. În poezia suprarealistă, de pildă, semnul şi sensul se confundă, ele alcătuiesc o unitate indisolubilă, ce trebuie acceptată ca atare, fără apel la vreun referent exterior. De aceea, acest limbaj nu mai poate fi înțeles, ca mai înainte, drept un spațiu al figurii [14]. Nemaifiind o abatere controlată de la realitatea unui sens oarecare, cunoscut de toată lumea, poezia suprarealistă îşi este sieşi în acelaşi timp conținut şi expresie, realitate şi limbaj care semnifică această realitate.

Tocmai pentru a putea descrie cele două condiții semantice distincte ale poeziei, Genette a introdus în discuție noțiunile de **literar** şi **literal**, despre care am vorbit mai înainte.

S-au căutat, fireşte, şi alte soluții, şi alte modele explicative. O nouă interpretare a limbajului poetic modern încearcă în **Teoria expresiei poetice** Carlos Bousoño [15]. Dar conceptele sale de "imagine vizionară", "viziune", "simbol" şi "ruptură a sistemului" nu sunt decât nişte redefiniri – e adevărat, mai subtile şi mai adecvate noii fizionomii a limbajului poetic – ale mai vechilor figuri. Spunând apoi că orice poezie e un domeniu al substituirii, stilisticianul spaniol exclude din discuție posibilitatea depistării, în textele lirice, a vreunor sensuri proprii. Teoria lui se subsumează aceleiaşi paradigme care privilegiază conotația. Considerând că limbajul poetic este în mod natural limbajul propriu poeților, Bousoño şi-a luat toate măsurile de siguranță, căci orice cuvânt din orice poezie, oricât de direct şi de denotativ ar fi sensul lui, nu va putea fi considerat decât tot un mod special (necoincident cu spațiul semantic al limbii comune) de a se exprima al poetului. Dar ce ne împiedică să admitem că poezia este un teritoriu semantic atât al sensurilor figurate, cât şi al sensurilor proprii?

Aceasta nu ar însemna să facem mai departe greşeala de a considera că sensul propriu este acelaşi lucru cu sensul referențial. Poezia nu vorbeşte niciodată despre o realitate practică, pentru că ea nu aparține domeniului comunicării utilitare. Există însă o poezie a comunicării directe, deschise, imediate, care refuză transfigurarea realului, adică transpunerea sa în planul ambiguu, opac şi obscur al figurii sau simbolului. O poezie prozaică, alcătuită

din imagini prozaice, în care semnificația poate rezulta, nu de puține ori, din jocul exclusiv al sensurilor denotative, comune, general acceptate. Sigur, trebuie să fim de acord cu Bousoño că această poezie nu este nici ea lipsită de procedee – unele, de obicei, discrete şi minimale. Însă despre o centrare narcisistă a mesajului asupra propriei alcătuiri nu mai poate fi vorba aici. Cuvintele nu mai sugerează şi nu mai ascund. Ele numesc şi arată. Cum se întâmplă în următoarea poezie a lui Robert Creeley intitulată **Cunosc un om**:

"Cum îi spuneam amicului
meu, pentru că eu
vorbesc întruna – John, am

zis, de altfel nu era
numele lui, bezna ne în-
conjoară, ce
putea face împotriva
ei, sau altfel, să cumpărăm şi
de ce nu, un afurisit de automobil mare
da' condu-l a zis, pentru
numele Domnului, vezi
pe-unde mergi."

Ceea ce remarcăm imediat este faptul că toate cuvintele din această poezie îşi păstrează sensul lor propriu, literal, denotativ. Textul nu urmăreşte să ne spună mai mult decât ne spune, el nu vizează să ne sugereze altceva decât ceea ce conține. Faptul că, deşi absolut nesemnificativă, situația de viață pe care poezia o pune în termeni poate deveni, prin chiar lipsa ei de importanță în ordinea unor acte umane ierarhizate valoric, semnificativă, e cu totul altceva. Faptul că cititorul poate vedea în această secvență de oralitate transpusă în vers proiectiv o construcție care simblizează o condiție umană derizorie, anodină, este, de asemenea, o altă problemă. Ea nu priveşte intențiile textului, ci pur şi simplu faptul că, în ciuda configurației şi substanței sale minore, acest text aparține domeniului artei care este un domeniu al semnificației majore, pe care orice cititor avizat îl va interpreta ca atare.

Iată un alt exemplu, din poezia lui Bacovia, cel din ultima perioadă a creației:

"E frig, iarnă...
Vreau să gândesc la anii mei pustii –
Nu mai aștept pe nimeni,
Nici o speranță.
Nimeni nu mai este liber...
Vreau să gândesc la anii mei pustii –
Închide oriunde,
Închide ușa – e frig, iarnă."

(**Din vremuri**)

Un cunoscător al vocabularului, motivelor și sistemului de conotații bacoviene ar fi probabil imediat dispus să distingă în acest text sensurile ascunse ale unei complexe operații de simbolizare. Și asta tocmai datorită faptului că Bacovia a rămas încă pentru mulți cercetători ai operei sale un poet al **Plumbului** și al **Scânteilor galbene**, în calitatea lor de corpusuri valorice incontestabile, volumele ulterioare fiind considerate de obicei un reflex al "talentului declinant". Neexistând, prin urmare, decât un singur Bacovia, egal cu sine din punct de vedere al viziunii, poezia **Din vremuri** va putea fi interpretată ca un element component al vechiului sistem de reprezentare a lumii, cu amendamentul posibil că valoarea ei estetică este una mult redusă în comparație cu poeziile scrise până în 1916. Și totuși, între cele 14 texte selectate în a sa **Panoramă a literaturii universale contemporane**, A.E. Baconsky a găsit de cuviință să includă și această capodoperă în miniatură.

Nu-mi propun aici să analizez poezia. Vreau doar să remarc faptul că o lectură a sa în sens propriu, denotativ este perfect îndreptățită. Dacă exceptăm construcția "anii mei pustii", textul nu ne permite să consemnăm aproape nici o "figură". Cele câteva cuvinte reiterate nu se constituie în repetiții semnificative. La un mod destul de general vorbind, **Din vremuri** este o poezie biografică. Ea consemnează două serii de evenimente: senzoriale și volitive. Acestea aparțin unei individualități simple, care-și notează stările fizice și psihice în propoziții directe, clare, definitive, lipsite de ambiguitate. Orice aluzie la orice plan metafizic al vieții este exclusă. Nu vechiul eu liric bacovian, cel predispus la acte de dedublare și mistificare a propriei identități, trebuie căutat aici, ci un eu biografic, coincident cu persoana civilă a poetului. Într-adevăr, după spusele lui Bousoño, aici poetul vorbește un limbaj pur și simplu propriu, deși cu totul străin de limbajul poeziei așa cum este el înțeles de obicei. Frigul și iarna ca fenomene meteorologice se acordă cu un sentiment de părăsire, de inutilitate și eșec.

Dar acest acord nu este urmarea unor deliberări într-un sistem achizițional de analogii și simboluri. El vine de la sine, prin simpla conștiință a existenței într-un spațiu dat.

Deși reacția interpretului va fi întotdeauna o reacție de suspectare a unei complexități ascunse. Se va putea deci considera că "frigul" insinuat în tot cuprinsul textului este un frig existențial, social, politic, cosmic etc. Această poezie, pe care eu prefer să o consider pur și simplu ocazională, biografică, poate mai departe deveni expresia unei conștiințe tragice a omului amenințat de frigul perpetuu al lumii. Bănuiesc că acesta a fost și sensul în care a apreciat-o Baconsky.

Nu ar mai fi poate necesar să aducem aici în discuție situația acelor poezii în care sensul denotativ și sensul conotativ coexistă în favoarea celui din urmă, în care proprietatea cuvintelor devine un fundal pe care se proiectează spectacolul figurii. Poezia clasică și romantică sunt ilustrative pentru această condiție duplicitară, contradictorie, echivocă a funcționării semnificației [16].

Mult mai interesant mi se pare un alt caz, cel al inserției unui enunț simplu, propriu, într-o canava de imagini figurate sau alegorice. Acest tip de antiteză semantică e specific poeziei moderne. Dilatarea principiului figurii implică riscul suprasaturării sensului de propria sa opulență, de unde și o previzibilă monotonie. Apare astfel necesitatea contrapunerii unor versuri surpriză, schimbarea la un moment dat a codului, reducerea depărtării față de semnificat. Să luăm, de exemplu, ultimele trei secvențe ale poeziei lui Blaga, **Amurg de toamnă**:

"O rază
ce vine goană din apus
și-adună aripile și se lasă tremurând
pe-o frunză:
dar prea e grea povara –
și frunza cade.
O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adânc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuși.

E toamnă."

Ceea ce se vede imediat aici e faptul că enunțul "E toamnă" are rostul nu numai de a oferi o cheie pentru interpretarea conținutului primelor două pasaje, ci și de a contrabalansa efectul redundant al figurilor acumulate. Tensiunea semantică a întregului text se sprijină pe suportul prozaic al ultimei aserțiuni. Fără directețea versului final, această tensiune ambiguă nu ar mai fi fost posibilă.

Revin încă o dată la raportul **denotație–conotație**, înțeles nu de puțini cititori specializați ca un raport care opune poeticul non-poeticului și, în consecință, afectul intelectului.

Să ne reamintim: "Funcția poeziei este denotativă, funcția poeziei este conotativă". [17] Opinia lui Jean Cohen ne este deja cunoscută. Analizând substratul acestei viziuni, Paul Ricoeur, în **Metafora vie**, descoperă prezența unei mentalități de tip pozitivist, de care nu pare a fi străin nici Todorov. Oricare ar fi însă motivația acestui mod de a gândi, ceea ce mi se pare grav este faptul că definiția lui Cohen riscă să excludă din spațiul poeziei creația unor foarte importanți poeți de azi, mai ales americani. În măsura în care se dovedește u[illegible] înțelegerii poeziei, conceptul de conotație ar trebui să acopere o realitate semantică, iar nu psihologică. Cohen echivalează conotația cu subiectivitatea și afectivitatea, ceea ce este un exces și o cale sigură către o irelevanță a noțiunilor atunci când ne găsim în fața unui text liric de genul următor:

"În camera mea atârnă o sculptură de lemn japonez,
masca unui demon rău, lăcuită în aur.
Compătimind privesc
Umflatele vine ale frunții, ce arată
Cât de obositor e să fii rău."

Iată-ne confruntați cu o revelație în ordinea subiectivității: contemplarea imaginii sculptate a unui duh malefic conduce la ideea că răutatea este obositoare. Autorul acestei descoperiri, Bertolt Brecht, nu recurge însă, pentru a ne comunica importanța descoperirii sale, la un limbaj al conotației, la sugestie și indeterminare semantică. El ne vorbește "în proză", denotează, deși trăirea lui este una subiectivă, senzorială ("privesc"), afectivă ("compătimind") și intelectuală (partea a doua a textului rezumă parcursul unui gând). **Masca nelegiuitului** (așa se intitulează poemul) este un text transparent, lipsit de orice figură retorică. Adjectivele "rău" și "umflate" nu sunt epitete. Pornind de la acest exemplu concret va trebui mai departe să admitem că, în general, transparența e o calitate a limbajului denotativ, pe când opacitatea e un efect al conotației.

În concepția lui Tzvetan Todorov, **transparența** și **opacitatea** sunt trăsături care separă limbajul uzual de limbajul poeziei. Dar limbajul uzual este conceput de poeticianul francez ca o virtualitate, ca un grad retoric zero al gândirii și al verbalizării, inexistent în realitate, de vreme ce vorbirea este și ea un spațiu al figurilor. Discursul transparent, potențial "ar fi cel care lasă să fie vizibilă semnificația și care nu servește decât la a se face înțeles." În opoziție cu acesta, "există discursul opac, care este atât de bine acoperit de desene și de figuri, încât nu lasă să se întrevadă nimic îndărătul lui: este un limbaj ce nu trimite la nici o realitate, care își ajunge sieși". [18] Limbajul figurat nu este însă sinonim cu limbajul poetic, cum am văzut. Dar asta înseamnă oare că al doilea e mai puțin opac decât primul? Este poezia ermetică altceva decât un caz extrem al opacității semantice?

Comentând opoziția dintre figurat și poetic propusă de Todorov, autorii **Retoricii generale** arată că "totuși, cele două limbaje luptă împotriva unui adversar comun, discursul transparent care impune conceptul abstract". [19]

Dar atunci cum să rezolvăm în cadrul acestei dicotomii problema poeziei "enunțiative", directe, din care lipsesc figurile tradiționale?

Nu ar trebui oare să cădem de acord că limbajul poeziei prezintă trei aspecte distincte: **un discurs figurat** (traductibil), **un discurs literal** (metaforic dar netraductibil) și **un discurs transparent** (literal el însuși, însă lipsit de imagini vizionare, viziuni, simboluri etc.)? Transparența și opacitatea sunt, am impresia, ambele trăsături ale poeziei, ale limbajului poetic privit în totalitatea sa istorică, indiferent de aspectul la un moment dat al funcțiilor sale.

POETICITATEA DENOTAȚIEI. ARTIFICII TIPOGRAFICE. Aristotel, în **Poetica**, considera că abaterea lexicală de la norma limbii obișnuite "are darul de a înlătura banalitatea". Prin urmare, a scrie versuri folosind cuvintele așa cum sunt ele înseamnă a scrie banal, neinteresant, comun. Dar Roland Barthes observa undeva că "banalitatea este un discurs fără trup". Ceea ce ar însemna că banalitatea nu e o problemă de vocabular, ci o problemă – ca să spun așa – de trăire, deci de concretețe a cuvântului, de simțire. O poezie ca aceasta:

" Întreaga vale doarme sub zăpadă
Și negrii nouri stau deasupra ei.

Veneam acolo după flori de prun,
Dar nu mai știu pe unde-or fi-nflorind.

Stau singur în amurg şi vechiul drum
Nu-l mai găsesc, zadarnic îl mai caut" ,

aparţinând poetului clasic coreean Ly Sek, nu poate fi o poezie banală. Distanţa temporală care îl separă pe Aristotel de Roland Barthes este o distanţă de-a lungul căreia concepţia despre banalitate în poezie s-a schimbat fundamental.

Şi totuşi, textul intitulat **Cunosc un om** al lui Robert Creeley, citat mai înainte, nu este o poezie care să conţină imagini concrete, corporale. Trebuie atunci să considerăm că poezia aceasta este banală, lipsită de valoare? Ceea ce-l interesează pe poetul american este să surprindă un tip de oralitate plată şi nespectaculoasă. Problematica textului pare, de asemenea, să fie absolut nesemnificativă. Voinţa de reducere a abaterii faţă de aspectele limbii vorbite, cât şi faţă de aspectele imediate, anodine ale vieţii, este aici evidentă.

Există cazul unor poeţi de mult clasicizaţi, ca François Villon, Quevedo, Hölderlin (cel din ultima perioadă a creaţiei), Jorge Manrique, Leopardi, care au scris o poezie ce nu poate fi comentată ca o îndepărtare de la normele lexicale ale limbii comune. Însă toţi aceşti creatori au fost nişte poeţi ai versului, ai versificaţiei. Versul este şi el o formă de abatere, o marcă a poeziei (multă vreme cea mai pregnantă dintre toate). Pe de altă parte, absenţa figurilor lexicale este aproape întotdeauna suplinită de prezenţa unor "procedee gramaticale", cum le numeşte Jakobson. [20] Dar există astfel de procedee gramaticale şi în poeziile scrise "în proză", neversificate? Poate că nu în toate cazurile. În lipsa figurilor morfologice şi sintactice, vom întâlni, în schimb, o multitudine de procedee "tipografice".

Dacă vom reciti acum textul lui Robert Creeley din perspectiva dispunerii sale grafice, vom observa că poetul recurge la o mulţime de artificii strict spaţiale. Discursul său (această secvenţă înregistrată de comunicare colocvială) e pus în pagină într-o manieră care-l distinge imediat de ceea ce ar părea un simplu fascicul de limbaj instrumental. Poezia poate fi discutată, mai ales în epoca noastră, şi ca o chestiune de decupaj şi spaţiere. Poezia este altceva decât limba comună şi decât aspectul denotativ al acesteia (cu care de multe ori tinde să se confunde) în primul rând datorită faptului că pagina însăşi este un spaţiu care o distinge de orice altceva. În acest sens, diferenţa dintre modul de compunere şi transmitere a poeziei orale şi modul de existenţă a poeziei scrise este fundamentală pentru înţelegerea configuraţiei limbajului poetic de-a lungul timpului. Dispariţia versului clasic poate fi pusă în directă legătură cu dispariţia sentimentului oralităţii. Poezia scrisă pentru a

fi citită, iar nu recitată, îşi poate schimba esenţial şi vocabularul şi figurile şi scopul estetic.

În volumul **XAIPE**, publicat în 1950 de E.E. Cummings, apare un poem care, dacă ar fi fost transpus în pagină sub forma unei înşiruiri liniare a conţinutului său noţional, ne-ar fi pus în faţa unei crase banalităţi, adică în faţa unor enunţuri ca acesta: "Pisică imobilă; cade, sare, pluteşte, se dă tumba, se lasă complet dusă-n vârtej; pleacă de-acolo; exact de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat."

Iată un limbaj strict denotativ, lipsit de orice atribut al poeticităţii. Numai că textul lui Cummings, beneficiind de toate avantajele oferite de maşina de scris şi de libertăţile spaţiului tipografic, reuşeşte să devină un adevărat poem, în stare să ne transmită într-un mod sensibil şi în absenţa oricărei metafore sau imagini concrete, apariţia, forma, mişcarea şi dispariţia animalului descris. Dacă nu există o concreteţe a imaginilor descriptive, există, în schimb, o concreteţe a formei tipografice. Într-o versiune românească aproximativă (traducerea aparţine lui Constantin Abăluţă şi Ştefan Stoenescu), poemul s-ar prezenta astfel:

"(im) pi-si-că (mo)
b, i; l, ă
cadesA
re!pl
Uteşte sedătuM
ba; sela
sădusănvârtejC(OM)
(PLeT)
pleacă de-acolo: exact
de; par că
nim
ic nu s-ar fi înt
âmpla
T."

Pătrunzătoare şi pline de umor, consideraţiile lui Serge Fauchereau din cartea [21] căruia am reprodus acest bizar poem, care ne duce cu gândul la caligramele lui Apollinaire sau la poezia letristă, ne arată cum, în ciuda faptului că aici ne aflăm la marginea poeziei, nu putem totuşi ieşi din spaţiul literaturii, cu atât mai puţin din cel al limbajului poetic.

Se vede, deci, încă o dată că ar fi o eroare să punem semnul egalităţii între ideea de poezie şi prezenţa în textul prezentat ca poetic a unor tropi

lexicali. Nu trebuie însă nici să credem că absența dintr-un poem atât a imaginilor figurate sau a procedeelor gramaticale, cât și a elementelor prozodice ar face inoperantă distincția dintre limba comună și poezie. Chiar poezia lipsită de ritm și rimă nu e mai puțin o poezie scrisă în "versuri". În poezia modernă și postmodernă noțiunile de "vers alb", "vers proiectiv" au menirea de a distinge dispunerea secvențială a rândurilor paralele dintr-un text atât de prozodia clasică, cât și de proză sau textele non-poetice compacte.

Să luăm un alt exemplu. Poemul **În luna lui Athyr** al lui Kavafis pare să fie transcrierea unui proces de descifrare a unei inscripții de pe o piatră tombală:

"Anevoios citesc pe-această antică piatră.
«Do(mn)ul Isus Hristos». Abia disting
«s(uflet)».
Apoi: «în lu(na) lui Athyr» a(dor)mi
Leukio(s)».
Unde e scrisă vârsta, «el a tr(ăi)t ani»,
Kappa Zeta arată c-a adormit tânăr.
În cele șterse văd, «Aces(t) ... alexandrin».
Pe urmă, trei rânduri extrem de mutilate;
mai descifrez la fel «l(a)crimile noastre»,
«durere»,
și iarăși «lacrimi» din nou, și «n(o)i (pri)etenii lui»,
«doliu».
Mi se pare că Leukios a fost foarte mult iubit.
În luna lui Athyr adormi Leukios."

Un asterisc ce însoțește titlul poeziei ne informează că Leukios este un personaj imaginar. Dar nu acesta este elementul care transferă textul din câmpul vieții în sfera artei. Sentimentul cititorului că a parcurs notele unui arheolog cu privire la descifrarea unui text vechi păstrat doar fragmentar nu se realizează tocmai datorită faptului că dispunerea textului în pagină îi contrazice așteptarea. Ne aflăm în fața unei poezii în care putem analiza până și funcția poetică a parantezelor care recuperează cuvintele sparte.

POEZIA LOGICII. Multă vreme, de la simbolism încoace îndeosebi, poezia a fost echivalată cu domeniul ilogicului sau al metalogicului. Cuvintele lui Macedonski: "Logica poeziei este ilogică la modul sublim" sunt astăzi prea bine cunoscute. Se face însă eroarea de a considera că poezia își validează natura numai în astfel de cazuri în care ea transgresează limitele

gândirii organizate și pierde contactul cu lumea și observația empirică directă, în favoarea unei irealități imaginative paralelă cu și străină de rigoarea tiparelor contingente.

Nu este tocmai așa. Mai ales în poezia modernă orientată spre valorile denotației lucrurile stau puțin altfel. Francis Ponge își construiește textele după modelul demonstrativ al discursului cvasi-științific. Meditația asupra timpului care deschide cele **Patru qvartete** ale lui T.S. Eliot este un tex conceput în cea mai autentică și tradițională logică filosofică. Începutul poemului **Ora de dictare** a lui Jacques Prévert e cunoscut de toată lumea. Textul în întregimea lui nu face altceva decât să pună în termeni conflictul oricând posibil în viața cotidiană dintre logica științei sau a bunului simț și ilogicul actelor de imaginație Dar ce altceva decât o speculație poetică a datelor logice ale comportamentului comun este acest text intitulat (raționament deductiv transformat în titlu) **Trebuia să i se facă semn manipulantului** al lui Raymond Queneau?:

"Doamna aștepta autobuzul
domnul aștepta autobuzul
un dulău negru trece șchiopătând
și doamna se uită la câine
și domnul se uită la câine
și-ntre timp autobuzul s-a dus."

Austriacul Peter Handke creează o **Lume de-a-ndoaselea**, întemeiată pe o logică lingvistică răsturnată, în negativ, menită să scoată în evidență absurditatea rațională a stereotipiei existenței, depersonalizarea mecanică a subiectului uman:

"Mă trezesc și iată-s adormit.
Nu privesc obiectele și obiectele mă privesc.
Nu mă urnesc și sub picioarele mele pământul mă urnește.
Nu mă privesc în oglindă și în oglindă mă văd.
Nu rostesc cuvinte și cuvintele mă rostesc.
Mă duc la fereastră și sunt deschis.
Mă scol și zac întins.
Nu deschid ochii și ochii mă deschid.
Nu aud zgomote și zgomotele mă aud.
Nu beau apă și apa mă bea.
Nu pun mâna pe obiecte și obiectele mă înșfacă.
Nu pornesc spre nici o direcție și ținta mă pune în mișcare etc."

Limbajul analitic, strict enunțiativ, epurat de orice prezență a conotațiilor afective, limbajul logic al discursului descriptiv cu o precisă orientare obiectivă, reține atenția, mult înaintea lui Francis Ponge, Raymond Queneau și Peter Handke, unei întregi grupări de poeți americani ai anilor '30 – '40, între care se distinge Louis Zukovski. Fragmentul de poem (**Totul**) care urmează este o construcție lucidă, matematică, rece și lipsită de sentiment, o epură a unor repetabile gesturi cotidiene în care se revelează, încă o dată, într-un limbaj de o dezarmantă nuditate, strania semnificație a actelor nesemnificative:

"Spre lavaboul meu
în care-mi spăl
mâna stângă
și mâna dreaptă
Spre lavaboul meu
al cărui soclu este grec
și a cărui coloană
e de marmură
Spre lavaboul meu
a cărui cuvă
e un oval
într-un pătrat
Spre lavaboul meu
cu pătratul lui de marmură
care are două ovale mai mici
la dreapta și la stânga pentru săpun
Vine un cântec de apă
de la robinetele din dreapta și din stânga
mâinile mele stângă și
dreaptă amestecând fierbinte și rece
Vine un șuvoi pe care
dacă l-am denumi cântec
este un cântec
în întregime în capul meu..."

Formele și spațiile spre care se orientează poezia denotației sunt însă mult mai numeroase decât au putut arăta exemplele aduse în discuție până acum. Există nu doar o poezie a logicii și a silogismului, ci și una a geometriei și a fizicii. Să ne gândim doar la volumul **Laus Ptolomaei** al lui

Nichita Stănescu, care el singur ar merita o analiză în detaliu. Italianul Elio Pagliarani, un reprezentant al neoavangardei anilor 60, e autorul unui lung poem intitulat **Lecția de fizică**, în care face să interfereze formele celui mai pur limbaj științific de specialitate cu fragmente de adresare colocvială în regim erotic. Există chiar și o poezie a gramaticii, a fonologiei și a semanticii, pe care o ilustrează germanul Helmut Heissenbüttel sau, la noi, Gheorghe Iova. Metapoezia lui Bogdan Ghiu e și ea construită cu mijloacele denotației și ale analizei obiective. Multe alte nume din zona românească ar trebui aduse în discuție, începând cu Mircea Ivănescu, trecând printr-o anumită zonă a poeziei lui Virgil Mazilescu, prin aforistica poetico-politică a lui Augustin Pop și sfârșind cu cea mai tânără generație de poeți, reprezentată de Simona Popescu, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Lucian Vasilescu, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan S. Pop, Marius Oprea și alții.

CÂTEVA CONCLUZII. Insistența cu care, în prima etapă a acestui studiu, am încercat să analizez implicațiile conceptului de limbaj poetic n-a fost întâmplătoare. Considerațiile mele și exemplele aduse în discuție au avut și un pronunțat caracter polemic. Am urmărit să invalidez ideea că limbajul poetic ar fi un fenomen cu o singură față. Am arătat că, pentru a înțelege de ce o mișcare literară (simbolismul, cu prelungirea sa, modernismul) nu poate fi echivalată cu esența poeziei, trebuie să abordăm chestiunea dintr-o perspectivă istorică. Astfel și problema limbajului poetic se complică în funcție de accentul pe care un moment literar sau altul îl pune pe valorile conotației sau ale denotației. Nu mi s-a părut necesar să reiau într-o discuție de detaliu o problematică pe care o putem regăsi oricând într-o carte astăzi încă de referință: **Structura liricii moderne** a lui Hugo Friedrich. Aproape toate implicațiile conotației poetice și ale poeziei reflexive sunt inventariate acolo sau în **Teoria expresiei poetice** a lui Bousoño.

Am acordat mai multă importanță limbajului poetic denotativ pentru că mi s-a părut că specificul lui nu e suficient cunoscut nici măcar la nivelul semnalării fenomenului. De aceea, în linii foarte mari, am încercat să arăt și care ar fi cealaltă față a poeziei moderne de la Wordsworth la Robert Lowell. A fost mai mult un mod de a pune o problemă și de a contura un spațiu. Am evitat pe cât posibil, pentru a nu complica prea mult lucrurile, să mă aventurez în teritoriul retoricii. Limbajul poetic denotativ e și el un limbaj de procedee, unele dintre ele considerate neimportante sau prea puțin cunoscute, altele nici măcar inventariate. Dacă se va accepta că denotația e totuși o dimensiune esențială în poezie, atunci va fi nevoie și de o descriere atentă a formelor ei de existență. Am avansat ideea că

procedeele tipografice joacă în poezia comunicării directe un rol foarte important. Dar asta nu e totul. Poate că poezia tranzitivă își are și ea procedeele sale semantice de forță. Trebuie să avem curajul de a studia și ce se întâmplă cu limbajul poetic dincoace de metaforă, în planul expresiei nude. O altă problemă ar fi aceea a substanței poetice, a temelor și motivelor pe care le implică denotația. În raport cu poezia obsedată de ambiguitate și obscuritatea sensului, viziunea despre lume a poeților enunțiativi e și ea alta. Dar acestea sunt deja elemente pentru o altă discuție.

Foarte importantă e și tipologia rezultată din acest conflict al denotației cu conotația. S-a văzut că în observațiile de până acum am folosit de câteva ori noțiunile de **poezie tranzitivă** și **poezie reflexivă**. Nu le-am definit decât contextual, prin simpla utilizare în contrast. Ar fi nevoie și în acest caz de o revizuire a ariilor lor semantice. În orice caz, părerea mea e că denotația și conotația sunt termeni potriviți să caracterizeze în primul rând limbajul poetic, nu toată poezia în complexitatea ei. Ar fi restrictiv și oarecum pedant să vorbim despre o poezie conotativă sau denotativă. Avantajul noțiunilor împrumutate din studiul lui Tudor Vianu e acela că ele au o bază etimologică atât de adâncă și de nuanțată, încât pot dobândi, dincolo de aspectul retoric, și o deschidere ontologică. Poezia tranzitivă e astfel și imaginea unei lumi tranzitive pe care o gândește un poet tranzitiv. Cea reflexivă, dimpotrivă, trimite la transcendență și individualitatea subiectivă. În transparența și opacitatea celor două limbaje se află cele două figuri contradictorii ale poetului modernist. Dar poate că limbajele nu sunt două, ci trei, dacă e să avem în vedere și poezia ludică, experimentală, manieristă. Rolul postmodernismului e poate acela de a le recupera și restitui pe toate într-o sinteză *sui generis*.

(1992)

NOTE

1). Tudor Vianu – **Dubla intenție a limbajului și problema stilului**, în "Arta prozatorilor români", EPL, București, 1966, pp. 11–19.
2). Gérard Genette – **Figuri**, în vol. "Figuri", Ed. Univers, București, 1978, pp. 85–99.
3). Jean Cohen – **Structure du langage poétique**, Flammarion, Paris, 1966.
4). Hugo Friedrich – **Structura liricii moderne**, Ed. Univers, București, 1969.
5). R. Wellek, A. Warren – **Teoria literaturii**, EPLU, București, 1967, p. 57 și p.358.

6). Cf. Tzvetan Todorov – **Langage figuré et langage poétique**, în vol. "Littérature et signification", Librairie Larousse, Paris, 1967, p. 115.
7). Jean Cohen – **La fonction poétique**, în op. cit., pp. 199–225.
8). Roman Jakobson – **Lingvistică și poetică**, în "Probleme de stilistică", Ed. Științifică, București, 1964, pp. 95–97.
9). Apud Marcel Raymond – **De la Baudelaire la suprarealism**, Ed. Univers, București, 1970, pp. 239–240.
10). Jovan Hristić – **Formele literaturii moderne**, Ed. Univers, București, 1973, p. 22.
11). Ibidem.
12). William Wordsworth – **Prefață** la a doua ediție a "Baladelor lirice", în "Arte poetice – Romantismul", Ed. Univers, București, 1982, pp. 123–143.
13).Ezra Pound–**A few don'ts**, în "Modern poets on modern poetry", Fontana/Collins, Glasgow, 1977, p. 30.
14). Din punct de vedere retoric, situația limbajului poetic este – cum am văzut – mai mult decât paradoxală. Renunțarea la conceptul de **figură** (gest imposibil în momentul de față, dovadă numai activitatea "Grupului de la Liège"!) ar pretinde instituirea unui nou termen generic capabil să descrie particularitățile limbajului literal (în varianta conotativă, cum am numit-o). Un stilistician francez, Charles Bruneau – parcă prea tăios ironizat de autorii **Retoricii generale** – (care-și expune opiniile în studiul intitulat **La langue de Balzac**), pretinde că de la 1830 încoace în literatură "e preferabil să nu se mai vorbească de procedee clasice, ci să se întrebuințeze termenul de **imagine** (s.m.), care desemnează un lucru total diferit prin însăși natura lui". După același autor, stilul "modernilor" ar scăpa de sub incidența categoriilor Retoricii. Poziția lui Charles Bruneau merită, cred, mai multă atenție, chiar dacă termenul "imagine", deși frecvent (un poet belgian, Robert Goffin, afirmă: "Poezia modernă umblă pe picioarele imaginii") nu este un *paspartu* foarte fericit ales. (Citatele apud **Retorica generală**, p. 5). Iată, neînțelegerea e greu de evitat. Să fie oare preferabile conceptele lui Bousoño? În limbajul retoricii s-ar putea totuși vorbi despre figuri traductibile și figuri netraductibile. Pentru a nu complica inutil lucrurile, de-a lungul prezentelor considerații am folosit și voi folosi în continuare noțiunea "figură", indiferent de aspectul literal sau literar al textului în discuție. Contextele arată de fiecare dată despre ce fel de figură este vorba.
15). Carlos Bousoño – **Teoria expresiei poetice**, Ed. Univers, București, 1975.
16). Într-un anume sens, distincțiile operate de Coleridge (în **Biographia literaria**) între **poem** și **poezie** sunt legate de problema raportului dintre sensul propriu și cel figurat. Dacă poezia înseamnă – în viziunea poetului englez – o izbucnire pură a imaginației primare, în schimb, poemul reprezintă construcția care captează în unele zone ale sale această izbucnire. Urmează că "un poem, indiferent de lungimea lui, nu poate fi și nici nu trebuie să fie, în întregimea sa, poezie." Murray Krieger, din cartea căruia (**Teoria criticii**, Ed. Univers, București, 1982) am extras acest citat, observă în continuare că, astfel, "poemul

apare ca o secvenţialitate de rutină, compusă din momente de nonpoezie întrerupte de momente de poezie înaltă sau, cel mult, o secvenţialitate a unor momente de poezie înaltă, unite între ele printr-o masă vâscoasă nonpoetică." (p. 185). Fiind o emanaţie a imaginaţiei primare care transformă datele lumii reale, limbajul poeziei devine, în acest caz, un limbaj metaforic, figurat, vizionar. Poemul nu constituie decât cadrul în care se integrează, pe fundalul căruia se proiectează acest limbaj emoţional, conotativ, elementar. "Masa vâscoasă nonpoetică" este, probabil, tocmai materia semnificantă a sensurilor proprii acumulate.

17). Jean Cohen – op. cit., pp. 204 – 205.

18). Tzvetan Todorov – op. cit.

19). Grupul μ – **Retorica generală**, Ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 30.

20). Într-un studiu posterior celui în care e lansată teoria echivalenţei ca "principiu de bază al secvenţei poetice", Jakobson pune în discuţie posibilitatea existenţei – de-a lungul istoriei limbajului literar – nu numai a unei gramatici a poeziei (sistem de figuri retorice lexicale), ci şi a unei poezii a gramaticii. Reluând mai vechile distincţii ale predecesorului său, G.M. Hopkins, despre paralelism şi contrast, poeticianul rus repune în discuţie noţiunea de **figură gramaticală**, pe care o consider aproape indispensabilă textelor lirice lipsite de imagini. El remarcă faptul că "teoria artei poetice avea atât în Antichitate, cât şi în Evul Mediu, o idee vagă despre gramatica poetică şi înclina să facă o deosebire între tropi lexicali şi figuri gramaticale (**figurae verborum**)", dar că aceste începuturi timide au fost uitate ulterior. Gândit capricios şi scris nesistematic, studiul nu conţine un inventar al acestor procedee "infratextuale". Se face însă observaţia că "o descriere obiectivă, atentă, exhaustivă, integrală a selecţiei, a repartiţiei relaţiilor reciproce dintre diferitele clase morfologice şi construcţii sintactice care se întâlnesc într-un text poetic oarecare surprinde pe cercetător prin simetrii neaşteptate şi frapante, prin structuri echivalente, prin contraste evidente şi, nu mai puţin, prin stricta delimitare a inventarului constituienţilor morfologici şi sintactici folosiţi în poezie." La sfârşitul consideraţiilor sale, Jakobson întreprinde analiza unui cântec de luptă husit din secolul XIII (**Ktož jsú boži bojovníci**) – "poezie revolu-ţionară, militantă şi didactică aproape lipsită de tropi, care e străină de ornamentaţie şi manierism, în timp ce structura sa gramaticală dă dovadă de o compoziţie deosebit de ingenioasă." Astfel, la nivelul strict al structurilor sublexicale, al relaţiilor dintre strofe şi unităţile lor constitutive, sunt depistate unele procedee surprinzătoare: similitudini verticale, diagonale ascendente şi descendente, un arc iniţial vertical şi un arc final vertical etc. Vezi Roman Jakobson – **Poezia gramaticii şi gramatica poeziei**, în "Poetică şi stilistică", Ed. Univers, Bucureşti, 1972, pp. 359–369.

21). Serge Fauchereau – **Introducere în poezia americană modernă**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974.

WORDSWORTH, "IMAGISMUL" ŞI POETICA TRANZITIVITĂŢII

Ceea ce propune prefaţa lui Wordsworth la volumul de **Balade lirice** din 1800 este o eliberare atât a substanţei poeziei, cât şi a limbajului său de transcendenţa unei instanţe misterioase, mistice. Rezumarea la lumea reală şi la limbajul real înseamnă renunţarea la Dumnezeu şi la Metaforă. Centrul de greutate al poeziei e transmutat în expresia contingentă şi în omul de toate zilele, deşi omul acesta e înţeles mai departe ca o entitate abstractă, tipică: "Poetul scrie sub o singură restricţie şi anume, necesitatea de a oferi o plăcere imediată unei Fiinţe umane, care posedă cunoştinţele ce se aşteaptă de la ea nu în calitate de avocat, medic, marinar, astronom sau naturalist, ci de Om." Apoi, chiar şi acest limbaj real este un limbaj de toate zilele, dar numai la nivelul vocabularului. Spontaneitatea sintactică, diversitatea formală a vorbirii cotidiene sunt date care lipsesc din lirica tradiţională. Poezia lui Wordsworth, ca şi poezia lui Whitman – cel care pare să fi asimilat în profunzime lecţia onto-gnoseologică a prefeţei de la 1800 – este o poezie discursivă, retorică, pletorică, plictisitoare prin extensivitate. O poezie a metronomului, adică a metrului fix.

Iată de ce delimitările wordsworthiene vor fi simţite mai târziu, peste mai bine de un secol, ca fiind şi insuficiente şi mult prea generale. "Citeşte din Wordsworth atât cât să nu pară insuportabil de plicticos" este o recomandare a lui Ezra Pound din 1913.

Păstrând, în mare, direcţia trasată de autorul **Baladelor lirice**, în primele decenii ale veacului nostru, poezia se vede nevoită să-şi restrângă interesele asupra propriei sale naturi, repudiind tradiţia încă viabilă a simbolismului şi căutând, evident, o nouă modalitate care să o ferească de

Cuvintele sunt concrete, precise, tranzitive. Nici un mister, nici un dedesubt, nici o transcendență, nici un simbol. O fâșie de lume încremenită.

Tocmai împotriva acestei încremeniri, a caracterului implacabil static al imagismului va protesta în scurtă vreme Pound, lansând, în 1914, un nou tip de poezie, **vorticismul**: "Imaginea nu este o idee. Este un punct nodal sau un aglomerat strălucitor; este ceea ce pot și trebuie în mod necesar să denumesc vârtej, un VORTEX, pornind de la care și prin care ideile se precipită constant." Vorticismul ar fi un fel de imagism dinamic care, odată asimilat și rafinat, îi va permite mai târziu lui Pound să scrie celebrele sale **Cantos**-uri, adică o poezie mult diferită de cea a tinereții, în care imaginile concrete, obiective, empirice sunt dublate de referințe biografice, culturale, mitologice, filosofice etc.

Chiar dacă lipsit de o viziune ontologică și gnoseologică, imagismul a însemnat foarte mult pentru evoluția ulterioară a poeziei, cea americană în special. Reluând, fără să le recunoască, câteva dintre principiile afirmate de Wordsworth, imagismul a fost animat de aceeași voință a menținerii activității poetului în afara misterioasei transcendențe metafizice visate de poeții romantici și de succesorii lor simboliști. Fiind o poezie a obiectului, imagismul e o poezie a concretului naturii. Drumul poeticii cotidianului este astfel deschis. O tranzitivizare și mai accentuată a limbajului liric este în continuare de prevăzut, ceea ce - știm bine -- se va și întâmpla. Imagismul rămâne o mișcare de mică anvergură, insuficient cristalizată, cu o viață extrem de scurtă, dar o mișcare lucidă, cu picioarele pe pământ. În cartea sa mai înainte amintită, Serge Fauchereau constată: "Imagismul a fost singurul dintre toate curentele artistice ale primului sfert de veac care nu și-a revendicat vreo apartenență mistică." Probabil că tocmai de aici derivă și marea sa putere de anticipare și influențare.

(1987)

BACOVIA, SIMBOLISTUL ERETIC

CÂTEVA PREMISE TEORETICE. Opera lui Bacovia n-a avut încă șansa unei lecturi integrale, lipsite de prejudecăți. Ideea că autorul **Lacustrei** e un poet de excepție prin volumul de debut și că toate celelalte volume sunt, în mai mică sau mai mare măsură, o expresie a "talentului declinant [1] e și acum dominantă. Firește că această idee nu e deloc arbitrară. Ea vine dintr-o anume concepție cu privire la esența poeziei și ține în același timp de tradiția considerării lui Bacovia drept cel mai strălucit exponent al simbolismului românesc. Căci, aparent, nimic mai simbolist în literatura română decât volumul **Plumb**.

Dar chiar și atunci când prejudecata simbolistă e depășită, ca în exegezele lui Mihail Petroveanu, Ovid S. Crohmălniceanu și Alexandra Indrieș [2], percepția parțială, partizană, urmărind confirmarea unui model liric aprioric, aduce operei aceleași prejudicii intolerabile. Sunt zone ale creației bacoviene de care critica noastră s-a apropiat și se apropie în continuare oarecum jenată, dezarmată, deși superioară ca în fața unor erori scuzabile. Mania muzeală, a vizitării operei la întâmplare, într-o mișcare fals tematistă, în căutare de motive cheie și idei obsesive, aduce – e adevărat – în discuție universul complet al poetului, dar asta ca și cum s-ar urmări o demonstrație de tipul "Câtă diferență! Ce incredibilă involuție!" Rare poemele care, după volumele **Plumb** (1916) și **Scântei galbene** (1926), să mai întrunească, în opinia criticii noastre, deziderentul valorii.

S-a putut, totuși, emite ideea că Bacovia n-ar fi altceva decât un eretic al simbolismului, un antisimbolist, de fapt [3], fără însă a se putea depăși nici de data aceasta diagnosticul negativ acordat de Vladimir Streinu volumelor de după 1926. Or, e limpede că Bacovia nu putea să fie un

contestatar al acestui curent cu mare forță de seducție numai în prima parte a creației sale. Contestația sa, dacă există, nu e un joc, o strategie de moment, ci ea reprezintă o poziție integral asumată, dusă până la ultimele sale consecințe. Ea ar trebui să se regăsească și în culegerile în general trecute cu vederea: **Cu voi...** (1930), **Comedii în fond** (1936), **Stanțe burgheze** (1946), **Stanțe și versete** (apărut postum, în 1970). Criticii noștri ezită însă să facă și acest ultim pas al reconsiderării integrale.

Aici aș vrea să fac o a doua remarcă: opera lui Bacovia n-a avut nici până astăzi parte de o lectură cronologică, singura în măsură să evidențieze contradicția internă a unui univers ontologic și stilistic considerat cu egală îndreptățire când simbolist, când antisimbolist. S-a mizat nepermis de mult pe alcătuirea volumelor, pe decupajul editorial al operei, fără a se avea în vedere dedesubturile intime ale creației, sincopele intervenite în existența poetului. Cert este, de exemplu, că Bacovia a început să scrie cu consecvență proză după 1913, anul primei sale crize nevrotice serioase. E mai mult decât sigur, de asemenea, că în perioada 1915 – 1926 el a scris mai multă proză decât poezie. Or, o lectură a totalității creației bacoviene e obligată să țină seama de acest adevăr. El n-a contat, pentru că scrisul lui Bacovia n-a fost niciodată perceput ca un singur mare Text, perfect coerent în metamorfozele sale interioare, având-și propria sa teleologie. Hiatusul care separă **Scântei galbene** de volumul **Cu voi...** a îmbrăcat pentru critica noastră aparența unei rupturi la nivelul puterii de expresie, iar clivajul valoric astfel apărut a devenit insurmontabil. **Stanțele burgheze** din 1946, ieșite de sub tipar într-un moment cultural destul de tulbure au fost receptate ca un nou sindrom de sterilitate. Nici volumul **Stanțe și versete** din 1970 (editat postum de Agatha Grigorescu Bacovia) n-a avut o soartă mai bună. El apărea într-un moment de masivă ofensivă a poeziei generației '60, o poezie preocupată de orice altceva decât de o sintaxă a rostirii minime, de radiografierea imediatului biografic. Tocmai pentru că era vorba de o generație care călca pe urmele lui Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat, Voiculescu – toți aceștia promotori ai unei poezii a opulenței semantice, de factură metaforizantă –, în măsura în care generația lui Nichita Stănescu demonstra lecturi și din Bacovia, acestea se limitau exclusiv la universul **Plumbului**.

În legătură cu dosarul, de acum înainte încă multă vreme deschis al poeziei bacoviene, o ultimă remarcă devine acum necesară: clasarea lui se va produce cu siguranță abia după consumarea ultimelor avataruri ale postmodernismului românesc. N-ar fi exclus ca-n următorii ani să avem surpriza apariției unei exegeze care să facă din Bacovia primul nostru poet post-modern. [4] Aceasta ar fi, poate, și calea cea mai sigură de a compatibiliza nu

doar contradicțiile flagrante care minează câmpul percepției critice, ci și inconsecvențele, paradoxurile interioare ale operei. Totuși, e cât se poate de surprinzător că în momentul de față Bacovia pare încă singurul nostru mare poet interbelic fără o posteritate creatoare. Ciudat e că nici unul dintre poeții optzeciști de astăzi nu și-l revendică, în ciuda flagrantei sale actualități, mai ales la nivelul limbajului poetic și al asumării biografice. [5] Dar poate că pentru a-l descoperi pe Bacovia era nevoie mai întâi de un ocol prin poezia americană contemporană. Cu câțiva ani înainte de debutul optzeciștilor, Ion Caraion a înțeles acest lucru. Tot ce s-a scris mai curajos și mai interesant în materie de actualitate bacoviană se află în **Sfârșitul continuu.** [6]

Însă în 1977, când apărea eseul lui Caraion, postmodernismul era la noi un concept ca și necunoscut, iar Bacovia s-a putut revela atunci cel mult ca un teribil de singular poet modern, sincronizat involuntar cu marile mișcări poetice ale secolului (simbolism, dadaism, imagism, expresionism, futurism, obiectivism etc.). Sincronizarea aceasta putea părea involuntară și ea chiar așa a și fost percepută, uitându-se de faptul că filogeneza repetă ontogeneza, nebăgându-se în seamă adevărul că prin evoluția liricii lui Bacovia poezia modernă își demonstrează pas cu pas propriile avataruri, consumate spectaculos și în cele din urmă falimentar într-o ultimă poetică a tăcerii și paraliziei semantice.

Sunt cel puțin trei utopii ale conștiinței critice contemporane care fac dificilă, dacă nu chiar imposibilă, percepția corectă, completă a operei bacoviene: utopia autonomiei și a purității curentelor literare, utopia unei esențe anistorice și atemporale a limbajului liric și utopia operei perfecte și a desăvârșirii formale. Toate aceste utopii se solidarizează într-o singură, redutabilă prejudecată care echivalează lirismul cu simbolismul. Există cel puțin patru mari poeți ai modernității (Poe, Baudelaire, Mallarmé, G.M. Hopkins) care au impus această idee, că poeticitatea înseamnă calcul formal, muzică, sugestie, ambiguitate, purificare a limbajului de propria sa materialitate. Lor le-au urmat marii teoreticieni ai secolului nostru (Jakobson, Jean Cohen, Todorov, Bousoño, Hugo Friedrich, Genette), pentru care, în mod firesc (ținând seama și de ascendența mai înainte amintită), limbajul specific al poeziei se confundă cu limbajul poeziei moderne, simbolismul devenind astfel o variantă timpurie de modernism. Poate că aceasta e și singura soluție pertinentă a explicării genezei și evoluției poeziei din a doua jumătate a secolului trecut și până astăzi. A opune simbolismul modernismului pentru a face din aceste concepte două modele poetice distincte, antinomice e o operație cât se poate de dificilă. Hugo Friedrich o ignora cu totul, cum bine știm. La fel de greu e să determinăm valabilitatea unei alte

opoziţii: avangardism – modernism. Operate chiar în interiorul limbajului poetic al ultimelor două sute de ani, dincoace de aparenta contradicţie ideatică şi ideologică a şcolilor şi manifestelor, distincţiile s-ar dovedi poate mai profitabile, deşi atunci ar fi cu siguranţă nevoie de alte concepte decât cele vehiculate până acum.

Un lucru este cert: această ecuaţie cu patru termeni (simbolism – avangardism – modernism – postmodernism) este lipsită de viabilitate pentru a înţelege istoria poeziei de la Poe şi Baudelaire încoace, întrucât creatoare de mari confuzii şi nedorite absolutizări. Ce poate fi mai contradictoriu şi neunitar decât avangarda? Şi apoi, în spaţiul de competenţă al cărui concept îi vom înscrie pe Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud? E Mallarmé un simbolist ca Laforgue sau un modernist ca Valéry? E Rimbaud un avangardist ca Breton sau un postmodernist ca Frank O'Hara? Şi apoi, putem să excludem din această discuţie nume ca Whitman şi mai târziu Kavafis, Brecht, Robert Frost, Mandelstam, Ahmatova, Edgar Lee Masters, Francis Ponge? Nici unul dintre aceşti poeţi nu apare în discuţiile lui Hugo Friedrich, Jean Cohen şi Carlos Bousoño, deşi fiecare dintre aceşti teoreticieni încearcă să propună un concept plauzibil al poeziei moderne.

Părerea mea e că modernismul reprezintă o mişcare poetică mai complexă şi mai diversă decât se crede îndeobşte, depăşind cu mult atât de des invocatele premise simboliste. Originile acestei situaţii cu cel puţin două feţe distincte ar trebui căutate cu mult înainte de a doua jumătate a secolului trecut, în poetica aşa-numitului **High Romanticism**. Putem astfel vorbi despre un modernism obscur, ermetic, transcendent, vizionar, simbolic, orfic (cu originea în marii romantici germani şi Coleridge). Primul modernism ar fi astfel promotorul unei poezii cu o tentă metaforică, metafizică, muzicală, cel de-al doilea ar fi ilustrat de o poezie enunţiativă, săracă în figuri semantice, implantată în cotidian şi biografic. În termenii lui Tudor Vianu, am putea vorbi despre o poezie **reflexivă** şi despre o alta **tranzitivă**, dar n-ar trebui să scăpăm din vedere existenţa şi a unei poezii **ludice** sau **manieriste**, interesată de jocul retoric şi de experimentul lingvistic.

Cred că această tipologie, caracteristică pentru evoluţia poeziei de la 1800, încoace se regăseşte, perfect ilustrată, şi în lirica lui Bacovia. Un simbolist eretic, dublat de o conştiinţă tranzitivă cu evidente apetenţe ludice, acesta e autorul **Plumbului** şi al **Stanţelor burgheze**. Chiar dacă aflate uneori în stare de fuziune, fiecare dintre cele trei trăsături devine dominantă într-o perioadă sau alta a creaţiei sale. Şi nu e vorba numai de perioade determinabile cronologic, ci şi de zone, motive, subiecte care-i impun poetului o anume atitudine stilistică. În orice caz, un lucru e cert: Bacovia

începe prin a fi un simbolist de o factură aparte, pentru a ajunge, spre finalul vieţii, de la volumul **Stanţe burgheze** încolo, la o poezie tranzitivă, apăsat biografică, vădind o asumare inclusiv politică a existenţei imediate.

ÎNTRE CRONOLOGIA CREAŢIEI ŞI STRATEGIA EDITORIALĂ. În legătură cu titlul volumului de debut din 1916 există în amintirile Agathei Grigorescu Bacovia [7] o informaţie surprinzătoare venită *en passant* şi comunicată atât de indiferent, că nu o putem suspecta nici de falsă memorie (cum se întâmplă cu datarea genezei unor poezii), nici de mistificare exegetică. În 1914, pregătindu-şi primul volum de poezie pentru tipar, Bacovia are la un moment dat intenţia de a-l intitula **Ego**. Rămâne, totuşi, la titlul iniţial de pe caietul cu specificarea **Poezii, 1900** şi volumul se va numi **Plumb**.

Dar în anul în care Bacovia se pregăteşte să debuteze el era deja autorul a peste 85 de texte publicate. Doar 50 dintre acestea vor intra în sumarul **Plumbului**. Sunt lăsate deoparte multe poezii cu un mai pronunţat caracter social, "epigramatice" ca formulă, ce vor fi incluse ulterior în volumele **Scântei galbene** (1926) şi **Cu voi...** (1930). Dacă e să dăm crezare Agathei Grigorescu Bacovia, poezia **Ego**, care în volumul cu acelaşi titlu ar fi devenit un text emblematic, a fost scrisă în 1899. Dar chiar dacă n-ar fi aşa, ea a fost publicată prima dată în 1904 în revista "Arta" şi cuprinsă în sumarul unui volum abia în 1930. N-a fost considerată potrivită nici pentru primul, nici pentru al doilea volum, şi aceasta probabil datorită caracterului ei direct, sarcastic, acid, datorită unei rostiri dezabuzate, economice, aflată dincolo de orice simbolistică. Alte câteva texte la fel de anti-simboliste şi de tranzitive împărtăşesc aceeaşi soartă, fiind cuprinse în volume surprinzător de târziu. 16 din cele 29 de poezii ale volumului **Cu voi...** sunt scrise înainte de 1916! Ele ar fi putut să intre în sumarul primei culegeri, dar atunci volumul **Plumb** n-ar mai fi fost construcţia perfectă pe care o cunoaştem astăzi. Caracterul ei unitar ar fi fost mult depreciat. Şi poate că şi pătrunderea poeziei lui Bacovia în conştiinţa literară a momentului ar fi fost ceva mai dificilă, heteromorfismul creator fiind o calitate mai greu de acceptat. **Plumb** e, prin urmare, rezultatul unei selecţii determinate de voinţa impunerii unei anume fizionomii poetice, coincidentă măcar în parte cu norma estetică dominantă a începutului de secol. Bacovia s-a vrut un simbolist, un continuator al lui Macedonski şi Trademi şi un emul al lui Edgar Poe, Baudelaire, Verlaine şi Rollinat, pe care-i şi citează de altfel în poemele sale. Intenţia poetului de a construi prin cartea sa de debut o mare imagine globală, apăsat metafizică, suprasaturată de recurenţe muzicale şi cromatice, de o violentă forţă obsesivă, oscilând între

sugestie şi simbol e dincolo de orice îndoială. Or, poezii de genul: "Aici sunt eu / Un solitar, / Ce-a râs amar / Şi-a plâns mereu. // Cu-al meu aspect / Făcea să mor, / Căci tuturor / Păream suspect" (**Epitaf**) nu puteau servi în nici un fel această imagine. Scrisă sau nu în anul 1899, cum ne spunea Agatha Grigorescu Bacovia, cert este că această poezie e publicată, ca şi **Ego**, în 1904, cu mult înaintea unor texte acuzat simboliste aflate în sumarul **Plumbului**. Alte titluri din aceeaşi zonă epigramatică, enunţiativă, apărute în presa literară înaintea volumului de debut (**Aiurea**, **Vobiscum**, **Dialog de iarnă**) sunt în măsură să ne vorbească despre o faţă a poetului care nu este deloc o anemică achiziţie de maturitate, cum continuă să creadă majoritatea criticilor noştri. Bacovia, poetul începutului de secol, e un creator cu o dublă sau poate triplă identitate. Faptul acesta l-a înţeles Tudor Vianu, cu toate că intuiţia sa nu e dusă până la capăt şi procesul progresiv de tranzitivizare a poeziei bacoviene nu e remarcat. Într-un articol din 1946, intitulat **Bacovia în ediţie definitivă**, ocazionat de apariţia în 1944, la Editura Fundaţiilor, a volumului de **Opere**, Tudor Vianu face câteva observaţii deosebit de importante pentru înţelegerea conflictului care opune maniera simbolistă aspiraţiei spre denotaţie şi tranzitivitate:

"Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aş spune că sunt succesive, pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuşi, de câte un alt moment al evoluţiei noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind de Macedonski (...) Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeu folosit de atâtea ori de Macedonski în «Rondelurile» sale (...) Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, statuile şi havuzurile ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc care cu **solitar**, **funebru**, **secular**, **sinistru**, **hidos**, **carbonizat**, **lugubru**, **barbar**, **satanic**, **sumbru** etc., exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii. Când se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă e a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stând într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte (...). Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raţionalizate este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspiraţie către imediat, aşa

încât nu o dată asistăm la o frângere a ritmului (...) În această nouă configuraţie limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primeşte şi unele provincialisme, dar şi prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente." [8]

Pentru a-şi susţine afirmaţiile, Vianu citează versuri din poeziile **Decor** (1904), **Amurg violet** (1899), **Amurg antic** (1902), specifice primei modalităţi, şi din **Amurg de toamnă** (1913), **Nocturnă** (1899), **Note de toamnă** (1916), **Nervi de primăvară** (1905), **Spre toamnă** (1912), **Cuptor** (1906), **Requiem** (1944), şi iarăşi **Nocturnă** (apărută direct în volumul **Scântei galbene** din 1926), specifice celei de-a doua modalităţi. Datele dintre paranteze, reconstituite după mărturiile Agathei Grigorescu Bacovia şi notele lui Mihail Petroveanu la volumul de opere din 1978 [9] au în vedere anii scrierii textelor sau, în caz de necunoaştere a acestora, anii apariţiilor în reviste. Cele două "îndrumări" sunt, după cum se vede, mai degrabă succesive, deşi dacă poezia **Nocturnă** ("Stau..., şi moina cade, apă, glod...") e scrisă într-adevăr în 1899, atunci premisele celei de-a doua modalităţi pot fi identificate încă de timpuriu.

Unitatea stilistică a volumului **Plumb** vine adeseori în contradicţie cu unitatea sa tematică. La o analiză atentă putem descoperi aici mai multe tipuri de structuri generative. Dominantă e, fără doar şi poate, structura simbolistă, aşa cum o caracterizează Tudor Vianu: muzicalizarea discursului prin obsesiva întrebuinţare a refrenului, stilizarea până la nerecunoaştere a impresiei imediate, abundenţa de imagini decorative, recursul la epitetul neologistic, convenţional, general, de factură livrescă. Observaţia lui Tudor Vianu, că în prima fază a creaţiei sale Bacovia e un poet "mai estet, mai livresc, mai dependent de modele" mi se pare esenţială. Am însă impresia că demersul poetului e mai degrabă unul negativ. El nu se supune necondiţionat normei poetice simboliste, ci o discreditează dinăuntru prin suprasolicitare. Simbolismul lui Bacovia e de fiecare dată excesiv, iar faptul că în poezia sa descoperim la tot pasul reminiscenţe din lirica simboliştilor noştri minori ne arată cu precizie amploarea acestui exces. Un studiu din perspectiva intertextualităţii al modului propriu în care textele lui Bacovia resemantizează imagini, motive şi procedee venite din poezia lui Traian Demetrescu, Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru, Iuliu C. Săvescu, Mihai Săulescu ar fi mai mult decât necesar. Surprizele nu vor lipsi. Se va vedea că originalitatea lui Bacovia nu este una în planul invenţiei, ci la nivelul redistribuirii şi sintetizării unor prefabricate lirice. Aproape toate motivele bacoviene sunt împrumutate din poezia precursorilor: golul, ninsoarea, clavirul, nimicul, apusul, ecourile (Traian Demetrescu), plânsetul, nebunia, pustiul, parcul,

noaptea (Mircea Demetriade), decorul, orgia, sângele, muzica funebră, abisul, haosul, delirul, nevroza (Alexandru Obedenaru), ploaia, tăcerea, oboseala, strada, caterinca (Mihai Săulescu). Descoperim în poezia acestor minori sintagme, imagini, formule sintactice integral bacoviene: "În odaie e o pace sumbră", "pustiul meu de gânduri", "în taină bate ceasul", "pâlc de doliu", "un cântec care dă fiori", "aiurări de spaimă", "pierdute sunt orice cărări", "tristă armonie", "târzii și tainice ore", "clavir murind", "tristul gol", "nimicul își întinde noaptea", "suflet trist și gol", "umbre din apus, prin geamuri", "lungi ecouri" (Traian Demetrescu), "vibrări adânci, sonore", "lungă hohotire", "gânduri bizare nasc nebunia", "pustiul prins e de zăpadă", "vechiul parc înghețat și tăcut" (Mircea Demetriade), "viața este rătăcire", "să-nceapă orgia", "un cântec de mort" (Iuliu C. Săvescu), "tăcerea solitară", "și plouă, și de-atâta ploaie...", "și viața lui curgea mereu pustie", "sunt obosit, și-i cald și trist afară", "străzile deșarte", "pe stradă era ploaie, și negură și vânt", "Pe strada asta tristă, pustie, solitară", "Cânta o caterincă pe-o stradă depărtată..." (Mihai Săulescu) (10)

Toate aceste expresii apar însă în poezia lui Bacovia în exces, și asta la nivelul fiecărui text în parte. Redundanța, hipersemnificația, inflația semantică țin de condiția normală a poeziei bacoviene din faza sa simbolistă. Artificialitatea stărilor și a conduitei eului liric sunt căutate acum cu fervoare. Totul în cuprinsul unor structuri fono-sintactice perfect matematizate, excluzând orice tresărire de spontaneitate. Poemul devine o mașinărie diabolică cu funcționare programată, provocatoare de efecte psihologice distonante. Simbolismul lucid, profund cinic, calculându-și milimetric efectele, al acestui Bacovia, ne face să ne gândim la Poe și Baudelaire, iar nu la Verlaine. Sugestia, câtă există, nu favorizează visarea, ci o interzice. Nimic nu îndreptățește melancolia, nostalgia, iluzia vreunei transcendențe, ca la minorii mai înainte citați. Scopul lui Bacovia nu este dezvoltarea, detalierea discursivă a mesajului, ci continua lui ranforsare prin repetiții paroxistice.

Să luăm cazul unei poezii (**Pălind**) scrise în perioada liceului (1898):

"Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină -
Când sună arama în noaptea deplină,
Sunt solitarul pustiilor piețe.
Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra
Ce sperie câinii pribegi prin canale;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra.

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;
Pălind în tăcere și-n paralizie, -
Sunt solitarul pustiilor piețe..."

Substanța poeziei rezultă din repetarea și dezvoltarea, prin atenția acordată contextului, a unei unice propoziții: "Sunt solitarul pustiilor piețe". Poetul nu are de transmis un alt mesaj decât acesta. El consemnează o stare de fapt, fără a-i căuta cauzele, efectele, dar reafirmând-o cu o implacabilă consecvență. Din cele 12 versuri ale poeziei, 4 se identifică cu această propoziție inițială (1 și 4 din strofa I și 1 și 4 din strofa a III-a). În strofa a II-a sunt, de asemenea, identice versurile 1 și 4 ("Tovarăș mi-i râsul hidos, și cu umbra"). Versul 2 din strofa I reapare într-o formă prea puțin diferită semantic, în strofa a II-a, poziția 3 (I, 2: "Cu tristele becuri cu pală lumină" / II, 3: " Sub tristele becuri cu razele pale"). Rămân doar 4 versuri care nu se repetă (I, 3: " Când sună arama în noaptea deplină"; II, 2: " Ce sperie câinii pribegi prin canale"; III, 2, 3: "Cu jocuri de umbră ce dau nebunie; / Pălind în tăcere și-n paralizie"). Cuvântul "pălind" din strofa a III-a, versul 3, se regăsește însă în varianta adjectivală în fiecare din primele două strofe. Mai mult decât atât, el dă chiar titlul poeziei.

Foarte abundente, epitetele sunt generale, convenționale: "pustiilor piețe", "tristele becuri", "palä lumină", "câinii pribegi", "noaptea deplină", "jocuri de umbră". O singură expresie pare să sară din rând: "râsul hidos", fiind o creație personală a poetului. În rest, așa cum remarca Tudor Vianu, imagini absolut neindividualizate, scoase din obișnuitul repertoriu simbolist. Dar ele sunt folosite în poezie nu pentru ineditul lor, ci tocmai pentru valoarea lor comună, de școală. Situația aceasta se regăsește în multe alte poezii de aceeași factură. Vocabularul, procedeele simboliste sunt exhibate cu insistență. Unele cuvinte (cu funcție de motive) sunt reluate obsesiv în contexte și ele repetate. Laitmotivul, refrenul sunt elemente constante de construcție. Legea fundamentală a acestei poetici e recurența, iar efectul ultim, uzura formelor aduse în joc. Ceea ce-l interesează pe Bacovia e să epuizeze un tip de limbaj dat, tocindu-i până la monotonie relevanța, conducându-i implicațiile până la ultimele lor consecințe și făcându-l, în cele din urmă, impracticabil.

În planul semnificației, urmările acestei poetici paroxistice constau în demonizarea realului și a individualității. Realul e perceput agresiv, obiectele, fenomenele naturale sunt receptate ca niște forțe malefice. Subiectul uman reacționează la orice stimul prin retragere în solitudine, în

nevroză și nebunie. Ceea ce nu înseamnă însă și o retragere din lume. Realul nu se derealizează, el devine cu atât mai acut și mai insuportabil. E monoton, e maladiv, e mortifiant, însă el nu-și depășește tiparele sale cotidiene, contingente. El poate deveni metaforic, dar își refuză conceptualizarea. Nu cred că putem vorbi aici nici măcar despre o transcendență goală. Bacovia nu are aspirații. El e departe de Mallarmé. Anularea materialității lumii, purificarea limbajului de concretețea sa uzuală sunt procese care nu-l interesează. Dimpotrivă, există la Bacovia o enormă fascinație a imediatului, a socialului și a fenomenalității lumii materiale. Cu o astfel de obsesie e dificil să te înscrii între limitele poeticii simboliste. Ceea ce se vede, se simte încă din volumul de debut.

Există în **Plumb** și câteva texte a căror structură străină acestui prim simbolism de efecte excesive e greu de sesizat, câtă vreme ele nu sunt scoase din contextul general al volumului. Sunt exact acele poeme în care putem remarca o particularizare a impresiilor, interesul pentru percepția nesublimată. În treacăt fie spus, chiar și în poezia **Pălind** descoperim o imagine deloc decorativă, deloc stilizată, de o exactă concretețe realistă: "umbra / ce sperie câinii pribegi prin canale".

Spuneam mai înainte că poezia **Nocturnă** ne arată încă din 1899 un alt Bacovia:

"Stau... și moina cade, apă, glod...
Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod –
Un bec agonizează, există, nu există, –
Un alcoolic trece piața tristă.

Orașul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea, poate, doarme ea, –
Case de fier în case de zid,
Și porțile grele se-nchid.
Un clavir îngână-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj –
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam, într-un pahar,
O roză galbenă se uită-n jos."

Să încercăm o scurtă analiză pentru a vedea prin ce se deosebește această "nocturnă" de categoria poeziilor pentru care e reprezentativă **Pălind**. Primul lucru care sare în ochi e acela că versul a scăpat din corsetul versului

fix. Nu s-a renunțat la rimă, dar în timp ce primele patru versuri ale textului formează o strofă, următoarele zece alcătuiesc un singur bloc compus din secvențe propoziționale de lungimi variate. A dispărut laitmotivul, au dispărut repetițiile. Limbajul s-a destins, ritmul nu mai are nimic din vechea gâfâială mecanică. Pare, cel puțin în partea a doua a poeziei, rezultatul spontan al dorinței de poetizare. Deși poetizarea e aici la mare suferință. Nimic din știutul convenționalism, nimic decorativ. Epitetele și-au pierdut funcția ornamentală, limbajul s-a cam scuturat de podoabe, a devenit ceva mai propriu. Muzicalitatea versurilor se desfășoară într-un fel de surdină ce nu mai visează sugestia.

Pentru a se vedea diferența apărută la nivelul utilizării epitetului, se poate compara sintagma "piața tristă" cu "trist bagaj". Este evident că cea de-a doua imagine e mult mai personală. Versul întreg e de-a dreptul șocant: "Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj." Dar foarte personale sunt și imaginile: "Orașul doarme ud în umezeala grea" și "case de fier în case de zid", în care poetul practică un alt tip de redundanță semantică decât în poezia **Pălind**, una orientată spre particularitățile realului, și nu spre efectele muzicale ale versificării. Interesul pentru detaliu caracterizează poezia de la un capăt la altul. Tema e și aici singurătatea, dar poetul nu se mai declară un solitar. Însingurarea, izolarea sa rezultă din consemnarea contextului. Starea de exasperare metafizică din **Pălind** a devenit mai omenească și mai discretă. Ideea anulării subiectului uman sugerată acolo de versurile "pălind în tăcere și-n paralizie" e exprimată aici într-o formă deplin tranzitivă: "Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod." Limbajul a devenit mai direct și mai transparent, dar în același timp, la nivel sintactic, el începe să mizeze pe elipsă, pe juxtapuneri de mare efect, ca în primul vers: "Stau... și moina cade, apă, glod..." De fapt, noutatea esențială în această poezie e de natură sintactică. Lexical și semantic vorbind, simbolismul nu se dezminte: convenționalele motive ale "clavirului" și "rozei" ne arată cu destulă claritate în ce univers poetic ne aflăm. Însă desuetudinea acestor termeni e contracarată de consemnarea brutală, apoetică a evenimentelor meteorologice: "moina cade, apă, glod...", "stropii sar / Ninge zoios."

Să recapitulăm: demuzicalizare, dezmembrare a formei strofice, sintaxă, elipsă, juxtapunere, vocabular doar vag poetizat, contingență, imagini particularizate, mesaj în mai mare măsură tranzitiv. E altceva. Poetul nu se mai află în conflict subteran cu simbolismul pe care nu-și mai propune să-l discrediteze supralicitându-i mijloacele. El caută o ieșire spre real și spre un limbaj al detaliului și al denotației. Căutarea aceasta va căpăta anvergură în volumele ulterioare. Dar nici acolo (în **Scântei galbene**, **Cu voi...**, **Comedii**

în fond) această contradicție internă a naturii poetului, care ezită între intranzitivitatea simbolistă și enunțarea directă a unui adevăr scutit de transcendență, nu este foarte evidentă, și aceasta datorită modului cel puțin ciudat în care Bacovia înțelege să-și alcătuiască volumele.

Discrepanța dintre cronologia creației și repartizarea poeziilor în volume e izbitoare. Să lăsăm deoparte ca necreditabile amintirile Agathei Grigorescu Bacovia în legătură cu anii scrierii unor poezii pentru care nu avem alte surse de informare. Să ignorăm deci faptul că, potrivit declarațiilor soției poetului, jumătate din poeziile care alcătuiesc sumarul **Plumbului** existau deja la 1900. Putem avea în vedere doar anii publicării poeziilor în reviste, și tot ne vom afla în fața unei situații surprinzătoare. În 1907 Bacovia tipărise deja în publicațiile vremii 36 de texte, suficient pentru un volum, dar debutul său editorial se va amâna încă 9 ani. Iar atunci, în 1916, nu toate textele acumulate rezistă exigențelor selecției. Multe poeme, scrise de timpuriu, vor fi ținute într-o nejustificată rezervă, decenii în șir. Cazul cel mai flagrant este al poeziei **Și toate** (cu care poetul debutează în presa literară în 1899), ce va fi inclusă abia în sumarul volumului **Comedii în fond** din 1936. Dar mai sunt și destule alte exemple. Dintre poemele anului 1904 (e vorba de momentul publicării în reviste), cinci sunt reluate în volum abia în **Scântei galbene** (1926), iar altele trei și mai târziu, în 1930, în volumul **Cu voi...** De fapt, **Cu voi...** e și volumul cel mai eteroclit din acest punct de vedere: mai mult de jumătate din poemele componente fiind anterioare **Plumbului**. Concluzia tuturor acestor observații e că volumele lui Bacovia nu sunt gândite ca niște simple culegeri de texte disparate, ci ca niște ansambluri unitare, coerente, menite să promoveze o anume imagine a poeziei sale.

Astfel privind lucrurile, despre un Bacovia simbolist nu se poate vorbi decât în legătură cu primele sale două volume, **Plumb** și **Scântei galbene**, ceea ce s-a și întâmplat, după cum știm, cu aproape toată critica noastră. Considerate mult inferioare valoric, volumele **Cu voi...** și **Comedii în fond** au fost discutate din aceeași perspectivă ideatică și stilistică impusă de primele două cărți, ca și cum aceasta ar fi fost devenirea reală a poetului, spre o implacabilă involuție. Or, timp de 20 de ani, din 1926 până în 1946, poezia bacoviană se află într-o lungă perioadă de tranziție în care simbolismul rezidual coexistă cu poetica antisugestiei, manierismul formelor cu dezorganizarea sintactică, pastișa eminesciană cu notația de factură expresionistă. Cele două volume în discuție excelează prin caracterul lor compozit, contradictoriu, impur, dar asta nu înseamnă că ele ar fi mai puțin construite decât primele două. Tehnica e aici una a *bric-à-brac*-ului. Bazarul formelor și al limbajelor se poate și el constitui într-un model structural.

Ironia și autoironia, parodia și autopastișa sunt dimensiuni dominante. Titlurile își au și ele sensul lor. Valoarea punctelor de suspensie ce însoțesc sintagma **Cu voi...** e clar dubitativă, persiflantă. Cât despre culegerea din 1936, ea se compune **în fond** din niște **comedii** ale literaturii. Sarcasmul bacovian se vede cel mai bine aici. Comedia e generală. Aproape totul e relativizat, discreditat, aruncat în derizoriu: forme, motive, imagini, principii, convingeri. Ideea de realizare formală perfectă dispare odată cu ideea de profunzime. Poemele se dezagregă într-o rostire cu tot mai multe puncte de suspensie, din ce în ce mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau, simulând naivitatea, ritmurile altora, în jocuri parodice ce fac imediat vizibile poncifele tradiției: Eminescu, Coșbuc, Macedonski, simboliștii minori.

Componenta tranzitivă a acestui moment e pregnantă. Poeziile **Din vremuri**, **La țărm**, **Elegie**, **Un cântec**, **Pastel**, **Sfârșit de toamnă**, **Seară** nu se deosebesc cu nimic de substanța și sintaxa **Stanțelor burgheze**. Distanța enormă care separă volumul de debut de acest ciclu din 1946 nu reprezintă însă o ruptură. Analiza perioadei de tranziție e un demers obligatoriu, dacă vrem să-l înțelegem cu adevărat pe Bacovia, dincolo de confortabila prejudecată a talentului declinant. Una din erorile criticii noastre a fost aceea că a accentuat nepermis de mult latura gravă, sumbră, abisală a poeziei bacoviene, în dauna celei ironice. Or, drumul care duce la **Stanțe burgheze** și la ciclul postumelor trece implacabil prin ironie. Detașarea ironică e omniprezentă în culegerile de după 1930, dar ea poate fi identificată și în așa-zisele volume simboliste.

Între poeziile citate de Tudor Vianu ca reprezentative pentru mișcarea de individualizare a impresiilor se află și o **Nocturnă**, publicată direct în volumul din 1926, **Scântei galbene**:

"Clar de noapte parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Și în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic,
Greierul zimțează noaptea, cu nimic,

Cum te-am așteptat...
Totul a trecut –
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut.
Aici e frumos aranjat
Orice fir:
Veacurile-au stat
Un oraș, pe vale, – suvenir.

Clar de lună parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic...
Greierul zimţează noaptea, cu nimic..."

Poezia e ironică la toate nivelurile, începând cu rima şi terminând cu tema adusă în scenă. Retorica e variabilă, versurile marchează un stadiu destul de avansat al eliberării prozodice, deşi unităţile strofice rămân egale. Finalurile de vers au o nuanţă evident non-simbolistă, în afara oricărei valori paronomastice. Perechile "contrazic/nimic"; "aşteptat/oftat"; "aranjat/stat"; "fir/suvenir" par scoase din arsenalul de mijloace al cupletelor comice şi satirice. Nimic care să contribuie la muzica interioară a poeziei. Nimic obscur, sugestiv, incantatoriu, nici în structura poeziei, nici în lexicul ei. Păstrată încă, prin chiar versul liminar cu valoare sinestezică "Clar de lună parfumat", convenţia simbolistă e imediat descalificată prin prozaismul enunţului "o grădină cu orizontul depărtat...". Mai departe, unele motive admise prin tradiţie ca poetice: "greierul", "luna", "natura" sunt prezentate în contexte care le invalidează această calitate: "Greierul zimţează noaptea, cu nimic", "Luna pare în oftat, / Un continent cunoscut", "Aici e frumos aranjat / Orice fir". Posibilul mister al nopţii e redus la banalitate. Ideea de aranjament aduce cu sine ideea de artificiu. Natura şi-a pierdut naturaleţea.

Tema poeziei e aşteptarea erotică. O temă pe care Bacovia nu se sfieşte s-o compromită încă o dată. Dar procesul acesta al descalificării prin ironie a propriilor motive de mare profunzime e mai vechi. Ne putem aminti versurile cu care începe poezia **Vae soli**, din 1916: "Te voi aştepta într-o zi sau într-o noapte oarecare / Pentru ca să văd dacă pot să mai am vreo preocupare", unde echivalarea aşteptării iubitei cu o îndeletnicire practică aruncă sentimentul erotic în derizoriu. În cazul de faţă, se întâmplă însă altceva. Aşteptarea există, dar ea nu produce nici un fel de emoţie în planul trăirilor interioare. Suntem departe atât de **Sara pe deal**, cât şi de **Lacul** lui Eminescu. Nici bucurie, nici frustrare. Afectul e absent. Cu toate că şi aici sensul ultim, indirect al poeziei e acelaşi: "în zadar suspin şi sufăr". Dar contextul e înregistrat neutru, cu indiferenţă. Valorizările sunt cel mult ironice. Tema e introdusă în poezie prin intermediul celor mai prozaice enunţuri: "Cum te-am aşteptat / Totul a trecut". Eul liric are o prezenţă extrem de discretă. El poate fi cel mult bănuit în versul "Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic", care descrie alegoric deliberarea interioară (contradicţia dintre îndoială şi speranţă) a celui care aşteaptă. Dar şi asta se petrece în somn, într-un fel de hipnoză. Reluarea versului în ultima strofă în varianta

"Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic..." ne arată un subiect uman care-şi reduce prezenţa, îşi pierde sensul, dispare. Nu întâmplător în finalul poeziei "mic" rimează cu "nimic". Vorbeam despre procesul de tranzitivizare a limbajului. Cum se vede, deocamdată el trece obligatoriu prin purgatoriul ironiei. Prozaizarea expresiei nu are însă o funcţie directă, proprie, ci una distructivă, de subminare a poeticii reflexivităţii. În cele două versuri comentate mai înainte se poate însă descoperi şi altceva: trecerea individualităţii poetice de la condiţia sa emfatică, dedublată, metaforică la starea de om comun, contingent, pentru care transcendenţa expresiei nu mai reprezintă nimic, de vreme ce el a renunţat la vechile sale măşti.

Fie că am vorbit despre anti-simbolism sau despre un simbolism specific bacovian, atunci când am analizat un poem ca **Pălind**, a cărui structură circulară, redundantă, repetitivă e caracteristică pentru cele mai multe poeme din volumul **Plumb**, am avut în vedere un concept de poezie mult mai cuprinzător, cristalizat în cultura europeană odată cu marii romantici (Coleridge, Baudelaire şi Mallarmé). Poezia lui Bacovia din prima sa perioadă de creaţie (şi e vorba aici despre acele texte reţinute de volumele **Plumb** şi **Scântei galbene**) e o variantă a acestui tip de poezie. Prin ce se caracterizează ea? Prin fascinaţia imaginarului, tentaţia valorilor metafizice, voinţa de transfigurare a realului, utopia perfecţiunii formale, interesul pentru cantabilitatea prozodică şi magia sonoră, prin hipertrofierea componentei subiective a individualităţii, căutarea unui limbaj al obscurităţii semantice şi îndepărtarea codului poetic de cititor. E o paradigmă lirică cu lungă bătaie în timp, aflată deasupra curentelor, pe care au ilustrat-o deopotrivă marii romantici, simboliştii, poeţii modernişti ai secolului nostru. Fireşte că paradigma aceasta nu este nivelatoare şi că poeţii ultimelor două sute de ani care o ilustrează nu pot fi discutaţi şi percepuţi în bloc. Poezia reflexivă îşi are ea însăşi o istorie interioară, tot aşa cum şi direcţia care i se opune, cea tranzitivă, îşi conţine propriile metamorfoze. Dar reflexivitatea şi tranzitivitatea sunt, înainte de toate, două tendinţe contrare ale limbajului poetic pe care în unele situaţii le putem descoperi în diferite faze ale creaţiei unui singur poet, fie într-un relativ echilibru, fie în forme dominante. Accentuarea uneia sau alteia dintre cele două dimensiuni e rezultatul unei anume concepţii despre poezie.

La Bacovia conflictul dintre reflexiv şi tranzitiv e evident încă de la începuturile scrisului său (şi când spun început am în vedere prima perioadă bacoviană de creaţie: 1889–1913). Am văzut că în momentul alcătuirii volumului **Plumb**, Bacovia dispunea de un material poetic ce s-ar fi putut

constitui în două culegeri distincte, diferite atât la nivelul mesajului, cât și la acela al limbajului. A fost preferată componenta reflexivă, "simbolistă", și asta din niște motive pe care voi încerca să le analizez ceva mai târziu. Poeziile grupate sub hipersemnul **Ego** (posibil titlu al volumului de debut, la care Bacovia a renunțat definitiv), cele scrise deja până în 1916 și altele de după acest an, vor intra în sumarul volumelor din 1930 și 1936, fără însă să ne arate cu pregnanță o altă față a poetului și vorbindu-ne mai degrabă în imediata aparență a recepției despre o lungă perioadă de derută, sterilitate, autopastișă, slăbire a energiilor creatoare. Am spus că perioada reprezentată de volumele **Cu voi...** și **Comedii în fond** ar trebui analizată ca o perioadă de tranziție, de tatonare a unor noi formule, de ezitare între mai vechile forme de reflexivitate și limbajul sărac, direct, incongruent, ironic, prozaic al **Stanțelor burgheze**.

Important este să observăm în legătură cu unele poeme excluse din cuprinsul **Plumbului** dar putând să facă parte tot atunci, în anul 1916, dintr-un volum cu titlul **Ego**, că acestea nu marchează trecerea spre tranzitivizare decât la nivelul motivelor, temelor, al mesajului în ultimă instanță. E un mesaj mai pregnant social, mai puțin sofisticat la nivelul mijloacelor, mai puțin metaforic, făcându-și din brevilocvență, persiflare discretă, ironie, autoironie, satiră și cinism o armă cu eficiență imediată. Dar aceste poeme (**Epitaf**, **Cu voi**, **Ego**, **Proză** ["Amorul hidos..."], **Vae soli**, **Amurg** ["Trec burgheze..."], **Poemă finală**, **Contrast**, **Vobiscum**, **Liceu**) nu propun și o altă formă a eului. Acesta este, la fel, un **ego**, o mască, o natură dedublată care-și teatralizează existența. Artificialitatea atitudinii, exhibiționismul morbid al (auto) reprezentării rămân, dar limbajul e altul. Puritatea lirică, muzicalitatea hipnotică, forța obsesivă a imaginilor din poemele **Plumbului** nu mai sunt prezente aici. Metafora, epitetul, exclamațiile funcționează ironic, imaginile devin grotești. Pe de altă parte, prozaizarea, simplificarea, socializarea limbajului sunt evidente.

Deschiderea spre social e și o deschidere spre biografic, spre percepția imediată a situării eului în impura banalitate a vieții. Semnele renunțării la disimulare și teatralitate sunt vizibile în câteva poeme scrise tot înainte de 1916 și excluse din sumarul **Plumbului**: **Dimineață**, **Nervi de primăvară**, **Nervi de toamnă** ("Iarbă de plumb..."), dar cuprinse în **Scântei galbene**, alături de alte texte la fel de puțin "artificiale". Acestea sunt: **Vânt**, **Scântei galbene**, **Nocturnă** (poezie pe care am analizat-o mai înainte), **Între ziduri**, **Frig**, **De iarnă**. Ultimul poem, cel puțin, apărut direct în acest volum din 1926, pare rătăcit aici din sumarul **Stanțelor burgheze**. Tot ceea ce vom descoperi în culegerea postbelică exista deja cu două decenii înainte:

contingența biografică, nostalgia trecutului, versul eliberat de orice constrângeri muzicale, preponderența procedeelor sintactice, vocabularul prozaic, ironia discretă, discontinuitatea notării. Dar să vedem poemul:

"Cum ninge repede, apoi încet
Și nu știi cât timp mai trebuie de-acum,
E la fereastă, alb –
O fată cu șal negru în cerdacul nins...
Dar prin copaci largi înserează –
Într-un departe nins era tot așa.
În adevăr,
Și înnoptate zăngăniri,
Apoi va avea loc un bal,
Sau o serbare de spiritism,
Atâtea sunt de făcut...
Când tu apari numai ca amintire.
Cum ninge repede, repede!"

Comparat cu oricare alt text de factură "simbolistă" din cuprinsul aceluiași volum (**Ecou de serenadă**, **Balet**, **Note de primăvară** etc.), poemul **De iarnă** pare pur și simplu opera unui alt autor. Și culmea e că aceste fizionomii atât de diferite există simultan. Mărginindu-ne numai la poeziile scrise până în 1926 (în total 141 de texte), am putea alcătui cel puțin patru antologii diferite, fiecare ilustrând o altă manieră a poetului. Am avea atunci un Bacovia simbolist și unul manierist, un Bacovia ironic și un Bacovia tranzitiv. Metamorfozele ulterioare ale poetului, consemnate în volumele din 1930 și 1946 n-ar mai trebui să ne surprindă atât de tare, pentru că ele sunt firești. Dar cu poezia postbelică a lui Bacovia vom vedea că se întâmplă un lucru esențial: conflictul latent dintre reflexivitate și tranzitivitate este tranșat în favoarea acestei ultime dimensiuni. Ce a provocat această spectaculoasă răsturnare? Și dacă Bacovia ar fi fost un simbolist autentic, s-ar mai fi putut oare ajunge aici?

SIMBOLISMUL BACOVIAN DE LA CONFORMISM LA EREZIE. Bacovia n-a fost considerat niciodată un simbolist pur, de școală. Ori de câte ori apartenența poetului la mișcarea simbolistă a fost adusă în discuție, n-au lipsit nuanțările, delimitările, precizarea aspectelor specifice. Chiar și atunci când Bacovia a fost simțit foarte aproape de unele ilustre modele franceze, el n-a fost socotit un epigon sau un imitator servil, ci un pastișor, dacă nu chiar

un subtil parodist. Dar fascinația poetului față de convenția simbolistă nu poate fi pusă la îndoială. Fie că și-a asumat această convenție, fie că a încercat s-o conteste dinăuntru, prin supralicitare, poezia bacoviană aduce cu sine acest sistem de referință imediat. Știm însă bine că simbolismul nu e deloc o mișcare literară unitară. Simbolismul lui Bacovia din primele sale două volume s-ar putea să fie de o calitate la fel de eteroclită și neomogenă ca și simbolismul însuși. Foarte puțini au fost criticii care au încercat să determine zonele de pur simbolism din creația poetului. Operația e oricum riscantă, incertă. Pare mult mai simplu să arăți care sunt elementele prin care Bacovia se îndepărtează de simbolism decât să identifici toate acele constante paradigmatice din poezia lui Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Rollinat, Moréas, Verhaeren etc., regăsibile în creația sa. Despre un model univoc, constant, explicit al simbolismului nu se poate nici astăzi vorbi. Situația poeziei românești nu e mult diferită de cea a poeziei europene. Între Bacovia și Macedonski, între Bacovia și Minulescu, între Bacovia și Dimitrie Anghel distanțele sunt foarte mari. Oricare dintre aceste raportări conduce implicit la transformarea lui Bacovia într-o polaritate opusă. El e altceva decât Macedonski, el e mai mult decât Dimitrie Anghel, el e superior lui Minulescu. Toți simboliștii noștri minori (Tradem, Iuliu C. Săvescu, Obedenaru, Iacobescu etc.) se regăsesc în poezia lui, ceea ce înseamnă că Bacovia reprezintă sinteza lor majoră și încă ceva pe deasupra. Simbolismul poetului devine astfel o calitate particulară pe care unii critici și istorici literari au numit-o bacovianism.

Există, totuși, în exegeza operei lui Bacovia și o încercare decisă directă de a despărți apele de uscat și de a cuantifica, pornind de la concretul textelor, diferitele tendințe și influențe ce i-au afectat natura și devenirea. E vorba de eseul lui Mircea Scarlat, **George Bacovia**, apărut în 1987 la editura "Cartea Românească". Importante mi se par în această carte nu atât concluziile la care ajunge autorul, cât premisele, principiile de la care el pleacă. Cea mai prețioasă idee e aceea a stratificării operei din perioada sa inițială (1889 – 1916) în mai multe registre distincte. Pe lângă registrul simbolist, dominant în volumul **Plumb**, mai sunt evidențiate un registru eminescian și altul neoromantic ("satanic" și "decadent"). Bacovia devine el însuși abia după 1916, când lirica sa nu mai poate fi redusă la convențiile literare existente și se poate vorbi într-adevăr de "bacovianism". Felul în care e însă definită această fază cu adevărat originală din creația poetului mi se pare neconcludent: "«Bacovianismul» este una din expresiile individualizate ale neoromantismului din prima jumătate a secolului nostru, apărându-ne drept *un simbolism «ruinat», ros de nostalgia eminescianismului.*" (11) Așa

privind lucrurile, n-ar fi vorba în această etapă – cea mai valoroasă – a poeziei bacoviene decât de o sinteză negativă a datelor inițiale. De la **prelucrarea** imaginarului se trece la **proiecția** sa și astfel se petrece apropierea poeziei bacoviene de programele avangardei noastre istorice. Eul poetic devine "un angoasat cronicar al imaginarului, aflat în căutarea artificiului izbăvitor." (12) Versul se dezintegrează în notații incongruente, continuitatea cedează locul discontinuității, realitatea înconjurătoare devine un incitator al fanteziei. Urmează ultima fază, cea a volumului **Stanțe burgheze** și a postumelor, în care bacovianismul se degradează, marcat de "slăbirea capacității de transpunere a percepției într-un plan de existență fictivă." (13) Din cronicar al imaginarului, poetul devine un stenograf al vieții imediate, într-un tip de poezie care nu mai interesează ca **realizare** estetică majoră, ci ca **simptom** al dezvoltării liricii moderne. Prejudecata inferiorității valorice a poeziilor de după 1946 ne întâmpină încă o dată și la Mircea Scarlat, ceea ce înseamnă că sensul profund al transformărilor suferite de poezia bacoviană îi rămâne exegetului neclar.

Dar această insuficientă înțelegere a mecanismelor interioare care generează implacabila apariție în timp a **Stanțelor burgheze** din **Plumbul** originar se mai vede și din altceva. Determinarea straturilor poetice preliminare are în vedere niște structuri literare gata constituite și nimic peste asta, ca și cum toată poezia lui Bacovia de până în 1946 n-ar fi fost decât o sumă simplă de influențe. În continuare, particularizarea notelor neoromantice, dezintegrarea formelor simboliste și accentuarea componentei eminesciene sunt văzute ca niște operații care se constituie în formula originalității lui Bacovia. Bacovianismul devine astfel ceea ce era și înainte, o poezie dezvoltată din modele preexistente, doar că într-o expresie radicalizată.

În legătură cu modelul în discuție, Mircea Scarlat procedează și la o identificare a textelor reprezentative. Rezultatele nu-i sunt deloc favorabile poetului, căci aproape întreg cuprinsul volumului **Plumb** cade în zona simbolismului, adică a mimetismului. **Sonet**, **Pălind**, **Nevroză**, **Seară tristă**, **Poema în oglindă** sunt considerate decadente, în timp ce două texte, **Note de toamnă** ("Tăcere... e toamnă în cetate...") și **Pulvis** par a ilustra în volumul de debut așa-numitul bacovianism. E greu de spus ce înțelege autorul prin romantismul "satanic" și "decadent", prin ce se deosebesc poemele mai sus citate de marea categorie a textelor simboliste. Dar aceasta e o chestiune asupra căreia voi reveni.

Mai întâi mi se pare important de stabilit ce este cu adevărat simbolismul bacovian, cât de mimetic funcționează el în raport cu norma generală a curentului.

Tot Mircea Scarlat e acela care ne spune că esențială în simbolism e impunerea sugestiei ca un nou criteriu al poeticului. Mai departe "structurarea poeziei în jurul **sugestiei** implică o relație nouă în materie de semnificat (mister, tăcere, inefabil ş.a.m.d.) şi de semnificant: vagul expresiei, folosirea unor termeni imprecişi, versul liber, elipse frecvente." (14) Sporirea importanței, la nivel de imagine, a senzorilor olfactivi şi auditivi în detrimentul celor vizuali e, de asemenea, un lucru nou.

E nevoie să adăugăm acestor trăsături alte câteva, la fel de importante: tendința de a izola poezia de orice altă esență decât ea însăşi (cum aprecia undeva Valéry), accentul pus pe conotație, polisemie, intuiție, gratuitate, emoția poetică de factură muzicală, estetizarea vieții interioare, anularea funcției uzuale, comunicative a limbajului. Cu o formulă a lui Matei Călinescu (15), putem spune că simbolismul propagă "un limbaj autonomizat care se creează pe sine – asemenea limbajului muzical – îşi conține toate sensurile, îşi este perfect suficient sieşi şi intraductibil în orice alt limbaj." Scopul acestui construct retoric e, înainte de toate, psihologic. Acelaşi Valéry defineşte poemul ca "un fel de maşină de produs starea poetică." (16) Simbolismul nu este deci o poezie de cunoaştere decât în ultimă instanță şi, oricum, la un nivel irațional. În cititor, emoția precede înțelegerea.

Simbolismul înseamnă calcul al efectelor. Poe şi Baudelaire au teoretizat acest fapt. Bacovia nu, deşi toată poezia sa din zona simbolistă ține de cea mai subtilă matematică eufonică şi semantică. În cuprinsul **Plumbului** întâlnim două mari categorii de texte: una manieristă, estetizantă, livrescă, excesiv artificioasă şi alta cultivând sugestia, obsesia, vagul şi indeterminarea stărilor interioare în regimul discreției. În prima categorie de texte accentul e pus pe limbaj şi pe artificialitatea stărilor, în cea de-a doua, esențială e natura trăirii, surdina muzicală a sentimentului. Fenomenul stilizării, al generalizării impresiilor despre care vorbea Tudor Vianu e specific primei categorii de texte (din care fac parte: **Decor**, **Amurg** ("Trec corbii..."), **Gri**, **Sonet**, **Pălind**, **Amurg violet**, **Negru**, **Nevroză**, **Amurg antic**, **Rar**, **Seară tristă**, **Panoramă**, **Amurg** ("Ca lacrimi mari de sânge..."), **Finis**, **Plouă**, **Matinală**, **În parc**, **Poema în oglindă**, **Alb**, **Trudit**. Toate epitetele neologistice enumerate de stilisticianul nostru se întâlnesc aici, uneori în contexte insuportabil de artificiale: "parc **solitar**", "**sinistre** şoapte", "amorul meu **defunct**", "**sinistru** semn", "vestminte **funerare**", "marş **funebru**", "tremur în **delir**", "fanfare **funerare**", "amurg de iarnă **sumbru**", "plângea caterinca-fanfară **lugubru**", "**sinistre** gânduri", "tremur **satanic**", "**sumbrul** muzeu **fioros**", "flaşneta plângea **cavernos**", "cadavrul **impozant** de pe catafalcul

falnic", "**mortuara** gală", "parcul **devastat**, **fatal**", "grădina **cangrenată**", "o poemă **decadentă**, **cadaveric** parfumată, **monotonă**", "**finala** melodie" etc.

Dar despre caracteristicile acestui simbolism al efectelor în exces am vorbit deja cu ocazia poeziei **Pălind**. El prezintă gradul maxim pe care îl atinge reflexivitatea în poezia lui Bacovia. Poemele aparținând celeilalte categorii, ce ilustrează interiorizarea poeticii simboliste, dar şi deschiderea spre "senzația nemijlocită, ingenuă şi dureroasă" spre un vocabular şi o gramatică mai apropiate de vorbirea uzuală, sunt, în cuprinsul **Plumbului**, mai puține. Ele fac trecerea spre un grup de 5 – 6 texte, aproape insesizabile în specificul lor, de o pronunțată orientare tranzitivă. Am văzut în acest sens notele diferențiatoare ale poeziei **Nocturnă** ("Stau... şi moina cade, apă, glod..."). Ar trebui să amintim alături de ea şi **Note de toamnă** ("Tăcere... e toamnă în cetate..."), **Alean**, **Toamnă** ("Răsună din margini de târg"), **Plumb de iarnă** ("Iarna, de-o vreme..."), **Nocturnă** ("Uitarea venea..."), **Note de toamnă** ("Toamna-n grădină..."), unde desprinderea de armoniile simboliste e vizibilă de la distanță.

Revenind acum la distincțiile lui Mircea Scarlat, e de observat faptul că textele considerate de autorul **Istoriei poeziei româneşti** neoromantice, satanice şi decadente țin toate de categoria mea a simbolismului manierist. Categoria poemelor socotite de Mircea Scarlat pur simboliste e mult mai restrânsă. Aş include aici: **Pastel** ("Bucium toamna ..."), **Lacustră**, **Amurg de toamnă**, **Tablou de iarnă**, **Spre toamnă**, **Decembre**, **Moină**, **Nervi de toamnă** ("E toamnă, e foşnet, e somn ..."), **Cuptor**, **Toamnă**, **Altfel**, **Largo**, **Monosilab de toamnă** şi poate încă două-trei. Am impresia că distincția dintre simbolismul manierist şi simbolismul interiorizat se poate face numai prin opoziția dintre **prelucrarea** imaginarului şi **proiecția** sa. Ambele tipuri de poezie au în vedere imaginarul, dar în primul caz acesta are o natură culturală, livrescă, în celălalt e mai degrabă vorba de exteriorizarea unor fantasme personale. Bacovianismul (pe care Mircea Scarlat îl echivalează cu stratul cel mai original al poeziei lui Bacovia) e, de fapt, tot o formă de simbolism. Abia transformarea proiecției imaginarului într-o **proiecție a biograficului** conduce la constituirea unui alt strat, cu adevărat autentic şi original. Acesta e stratul poeziei tranzitive, dominant din 1946 încolo, în care însă, după cum am arătat deja, Mircea Scarlat nu vede decât o formă degradată a bacovianismului, inferioară valoric.

Marea eroare în receptarea şi interpretarea poeziei lui Bacovia de aici vine, dintr-o falsă situare în timp. În loc să se procedeze la o lectură dinspre prezent spre trecut (lectură perfect motivată de faptul că o bună parte din poezia secolului nostru a mers înainte exact pe direcția **Stanțelor**

burgheze, cultivând o poetică a anti-poeticului şi a apropierii de proză) se persistă în această perspectivă improprie şi incomodă care nu poate explica de ce Bacovia e mai mult decât un simbolist şi altceva decât un modernist ortodox. Cheia înţelegerii simbolismului sau decadentismului lui Bacovia e tranzitivitatea. Dar atâta vreme cât această nouă structură poetică e echivalată cu sterilitatea şi lipsa de valoare şi profunzime, nu se poate face nici măcar un pas înainte. Atâta vreme cât imaginarul e superior biograficului şi sugestia mai importantă decât sensul direct, orice noutate adusă de poezia secolului nostru va fi considerată un semn de involuţie.

Dacă Bacovia n-ar fi scris **Stanţe şi versete** şi **Stanţe burgheze**, discuţia în jurul simbolismului poeziei sale n-ar mai fi fost, cu siguranţă, atât de agitată şi confuză. În orice caz, apartenenţa poetului la simbolism ar fi fost mai puţin contestată şi mai puţin întoarsă pe toate feţele, în căutarea unei formule de caracterizare aproape imposibil de găsit. Cu certitudine, atunci nu s-ar mai fi putut vorbi, cum face Nicolae Manolescu, despre doi poli ai poeziei bacoviene (poza şi proza), ci doar despre unul singur, cel dintâi. Bacovia ar fi rămas cu adevărat un monocord şi nimeni n-ar mai fi îndrăznit să pronunţe, în ceea ce-l priveşte, maleficul cuvânt **antipoezie**. Situaţia e însă alta şi trebuie să ţinem seama de ea. Lirica bacoviană nu ezită între reflexitivitate şi tranzitivitate. Ea parcurge acest drum de la un pol la celălalt, de la poezie la antipoezie. Şi asta cu o implacabilă hotărâre.

Citită în etapele devenirii ei fireşti (urmărind, aşadar, desfăşurarea cronologiei reale şi făcând abstracţie de configuraţia contradictorie a volumelor premergătoare **Stanţelor**), opera bacoviană este produsul unei conştiinţe estetice de o surprinzătoare consecvenţă. Ea pare rezultatul unei acţiuni cu ţintă unică, de constituire a unui singur mare text, chiar dacă sincopat, fragmentar, în acelaşi timp al vieţii şi al literaturii. Poezia şi proza sunt, în cuprinsul acestei opere, nu atât genuri distincte, diferenţiate prin specific, cât forme aflate la libera alegere a scriitorului, spaţii complementare prin care circulă aceleaşi teme şi motive obsedante. Subiectul uman pe care ni-l restituie părţile componente ale operei îşi dobândeşte integritatea treptat, sfâşiat între regimul paroxistic al funcţionării sale psihologice şi o mereu visată, râvnită stare de normalitate. Simbolismul (mai ales în varianta sa manieristă, emfatică) satisface tropismele nevrotice ale eului, discursul tranzitiv la care se ajunge în final e lucid, cinic, abulic. Odată cu înaintarea în vârstă şi în experienţa limbajului poetic, nevroza se preschimbă în placiditate, cuvântul poetic devine pur şi simplu cuvânt, versul cedează locul notaţiei poetice. Transcendenţa simbolului impersonal şi ezoteric e părăsită în favoarea unei ontologii a realului asumat pe cont propriu, cu o rece detaşare

de observator, de la nivelul său cotidian până la cel politic. Individualitatea subiectivă ce prezidează universul **Plumbului** va fi înlocuită, încetul cu încetul, de o individualitate generală, biografică, fascinată de transparenţă, deşi bruiată de propria sa manifestare discontinuă.

Temele, motivele, fantasmele poeziei bacoviene nu se schimbă. Ele sunt date de la bun început. Se schimbă viziunea tehnică, percepţia, relaţia conştiinţei cu realul. Dar zona existenţială pe care textul o absoarbe şi o filtrează necontenit, până la disoluţie şi epuizare, e limitată şi monotonă prin propria sa natură, ea aparţine vieţii comune, anodinului cotidian, stereotipiei actelor universale ale fiinţei umane. Cadrul meteorologic e peste tot fundamental. Ploaia, ninsoarea, noaptea, toamna, iarna se repetă la nesfârşit şi marchează cu fenomenalitatea lor negativă totul: târgul, oraşul, strada, piaţa, parcul, câmpul, dar şi sensibilitatea, privirea, auzul, mintea, nervii celui care scrie. Dincolo de obiecte şi fenomene sunt pustiul, haosul, deriziunea. Esenţa lumii e perisabilitatea, sensul ei vidul, nimicul. Şi asta atât la nivel metafizic (în **Plumb**), cât şi la nivel biografic şi social (în **Stanţe**). Din lumea bacoviană nu se poate fugi. Ea e o lume închisă prin determinism cosmic sau politic. Evenimentul fundamental, modificator lipseşte. Viitorul e o utopie. Singura certitudine a acestei lumi e materialitatea ei presantă ("Şi tot mai aproape-i al vieţii real"), paralizantă ("Şi mintea de zgomot nimic nu-nţelege"), impregnată de spectrul morţii ("Viaţa-i melodie funerară").

Spuneam mai înainte că temele, obsesiile, motivele poeziei lui Bacovia sunt date. În primul rând cele esenţiale, care au putut fi preluate din arsenalul simbolist, fără a fi cu adevărat simboliste. Viaţa, erosul, moartea, singurătatea, stereotipia existenţei, tristeţea, uitarea, timpul, veşnicia, visul sunt teme eterne ale poeziei. La fel, nici amurgul, aşteptarea, casa, somnul, durerea, depărtarea, sfârşitul, gândirea, iarna, noaptea, nimicul, ninsoarea, oraşul, ploaia, plânsul, rătăcirea, strada, toamna, umbra nu pot fi considerate nişte achiziţii specific simboliste. Unele vin din romantism, altele sunt date imanente ale sensibilităţii moderne. La Bacovia, toate aceste nuclee tematice rămân constante de la un capăt la altul al poeziei sale.

Dar există aici şi motive, imagini, cuvinte care se pierd pe drum. Le descoperim în **Plumb** sau **Scântei galbene** şi nu le mai regăsim în **Stanţe burgheze**. Probabil că tocmai acestea reprezintă latura de convenţionalitate simbolistă şi decadentă a poeziei lui Bacovia. Între motivele pe care nu le mai întâlnim în volumele de după 1936 putem consemna următoarele: argintul, agonia, buciumul, blestemul, bocetul, chiotul, cadavrul, chemarea, clavirul, cimitirul, caterinca, catafalcul, delirul, doliul, enervarea, făclia, fecioara, felinarul, fiorul, ftizia, fumul, groaza, geamătul, hohotul, jalea, lacul, liniştea,

mirarea, marmura, nepăsarea, nebunia, oboseala, oftatul, orgia, paliditatea, perdeaua, plopii, plumbul, potopul, răcnetul, regretul, sala, salonul, sărutarea, scheletul, sicriul, sângele, spaima, statuia, stingerea, suspinul, talanga, tremurul, turnul, tusea, vatra, vaietul, vuietul, vijelia, vibrarea, veştmântul, zorile şi, între culori,: violetul, galbenul, albastrul, verdele, roşul, rozul, negrul. De fapt, toată poezia lui Bacovia din a doua jumătate a vieţii e o poezie acromatică. Şi atunci se înţelege că prezenţa culorii nu reprezintă la el altceva decât o adaptare la convenţia simbolismului.

Cât despre celelalte motive eliminate pe parcurs, majoritatea reprezintă nişte mărci ale ostentaţiei şi ale emfazei la nivelul trăirilor fiziologice şi interioare (agonia, blestemul, bocetul, delirul, groaza, spaima, geamătul, histeria, nebunia, jalea, orgia, oftatul, paliditatea, răcnetul, tusea, tremurul).

Moartea, care rămâne mai departe o temă esenţială, va fi epurată de toate semnele sale spectaculoase (cadavrul, cavoul, cimitirul, catafalcul, doliul, sicriul, scheletul). Dar cele mai convenţionale motive (unele dintre ele nici măcar simboliste, ci romantice), luate direct din vocabularul hiperpoetizat al vremii sunt: clavirul, argintul, caterinca, făclia, fecioara, felinarul, lacul, marmura, plopii, regretul, sărutarea, salonul, sângele, statuia, turnul, vatra. Ele vor dispărea odată cu unele dintre noţiunile cu valoare acustică, mărci ale eufoniei sau ale disonanţei: buciumul, chiotul, talanga, vaietul, vijelia, vibrarea.

Sigur că o întrebare care se poate pune e aceea dacă eliminarea acestor motive nu a adus cu sine şi termeni noi, specifici perioadei tranzitive. Aceştia există într-adevăr, dar se manifestă cu o frecvenţă nu suficient de simptomatică. Între recurenţele perioadei post-simboliste apar: arta, amăgirea, artistul, aspiraţia, bucuria, clipa, cauza, comerţul, dorinţa, fericirea, frumosul, frica, izolarea, idealul, întâmplarea, munca, paradisul, plăcerea, poezia, reveria, stanţa, versul, socialul, speranţa, trecutul, trăirea (traiul), vinul. Chiar şi numai aceste motive sunt în măsură să ne vorbească despre părăsirea viziunii metafizice în favoarea elementelor care ţin de biografic şi de viaţa imediată, de determinismul social şi de pozitivismul valorilor. Ipoteza că poezia lui Bacovia îmbracă, spre sfârşitul vieţii, aspecte metatextuale e confirmată de repetarea unor noţiuni ca artă, artist, vers, stanţă, frumos, poezie.

Toate acestea sunt însă motive noi de plan secund. În prim-planul obsesiilor bacoviene, constante de la un capăt la altul al operei, apar două categorii de motive puternic personalizate. Unele sunt comune, aproape implacabile şi despre ele exegeţii au vorbit deja destul de mult: frunza,

fereastra, golul, grădina, îngheţul, plânsul, parfumul, rătăcirea, râsul, seara, starea pe loc, somnul, sunetele, tăcerea, târziul, umbra, vântul, zarea, căderea, cuplurile aproape-departe, afară-acasă. E, de asemenea, simptomatic cât de des apar în versurile lui Bacovia: privirea, auzul, ascultarea, cititul, scrisul, mintea, gândul, gândirea, văzul (ne)înţelegerea, noţiunile de azi şi mâine. E simptomatic pentru un promotor al simbolismului, care ar trebui să cultive vagul, indeterminarea lexicală, sugestia, tot ceea ce se opune raţiunii şi intelectului.

Dar există şi alte motive sau alte cuvinte-cheie care par să-i aparţină în exclusivitate lui Bacovia. Toate sunt noţiuni abstracte, majoritatea adverbe şi pronume sau adjective nehotărâte şi negative. Ele introduc în discurs o formă specifică de indeterminare pe care nu o mai întâlnim la nici un alt simbolist. Sunt cuvintele: **altădată**, **demult**, **niciodată**, **oriunde**, **ceva**, **orice**, **oricare**, **oricine**, **tot** (şi variantele). Li se adaugă **nimeni** şi **nimic**, remarcate deja de exegeza critică graţie abundenţei lor în texte şi sensului negativ foarte marcat. Cu aceeaşi simptomatică frecvenţă apar însă şi **niciodată** şi **orice**. Am putea să dăm câteva exemple, mai ales că acesta e un aspect al poeziei bacoviene prea puţin comentat. Contextele lui **niciodată**: "Numai acuma e niciodată..." (**Belşug**); "Aşteptai să fiu poetul îndrăzneţ ca niciodată" (**Poveste**); "A fost ca niciodată ..." (**La ţărm**); "Cum totu-i glorios... ca niciodată pace" (**Între ziduri**); "şi niciodată fericit" (**Stanţă de lume**); "Şi când toate, / Şi toate / Vor amuţi / Poate / Numai atunci / Vor fi trăite, / Decât niciodată" (**Stanţă medie**). Contextele lui **orice**: "Şi-n noaptea lui amară tăcuse orice cânt" (**Altfel**); "E vânt şi-orice speranţă e pierdută" (**Plumb de toamnă**); "Orice obiect atins şopteşte: Lasă-mă-n pace ..." (**Nocturnă**); "Vei scrie altădată orice şi tot nimic" (**Umbra**); "Oricine, orice au trăit, nimic nu rămâne..." (**Gaudeamus**); "Muzica sonoriza orice atom ..." (**Largo**); "Când orice se vinde / Când orice e marfă" (**Legendă**); "Plecate sunt orice fiinţe" (**Libelă**) şi altele.

Absolut particular e modul în care Bacovia concepe ideea de tot, de totalitate, mulţime, întreg, ansamblu. Lumea fenomenală şi obiectuală e **tot(ul)**, colectivitatea socială e cel mai adesea făcută prezentă prin cuvintele **toţi**, **tuturor**, orice apreciere negativă absolută implică prezenţa determinativului **tot**, **toate**. **Totul** înseamnă invariabil nimicul, dispariţia, absenţa, moartea. Câteva exemple sunt şi aici necesare. Contextele substantivului **tot(ul)**: "Totul geme frumos şi inert" (**Note de toamnă**); "Dar iar rămâne totul o lungă teorie" (**Nervi de primăvară**); "...totul cade cu o jale nouă" (**Belşug**); "şi totul e-o grea agonie" (**Mister**); "Că totul, poate, e-o repede magie" (**Veritas**). Contextele pronumelui nehotărât **tot**, **toţi**, **toate**:

"Şi-n tot e-un marş funebru" (**Nocturnă**); "În curând încet va cădea în vid / Tot" (**Monosilab de toamnă**); "...tu, haos care toate-aduni" (**Pulvis**); "Puţinul din toate unde s-a dus?" (**Doină**); "Şi când toate / Şi toate? Vor amuţi" (**Stanţă medie**); "Pe urmă / Toate sunt tăceri" (**Reflecţii**); "Noaptea-ncet / Pe toţi adună" (**Verset divagant**); "Sau toţi s-au îmbătat" (**De iarnă**); "Ninge, parcă toţi muriră / Parcă toţi au inviat" (**Plumb de iarnă**). Contextele adjectivului nehotărât **tot**, **toate**: "Mi-am realizat / Toate profeţiile politice" (**Cogito**); "Mulţimea toată pare violetă" (**Amurg violet**); "Tot haosul e-o veselie de eter" (**Note de toamnă**).

Nu ştiu cât de utile şi de convingătoare se pot dovedi toate aceste inventare bacoviene. Pentru problema care ne interesează, acea a conformismului sau nonconformismului în raport cu canoanele mişcării simboliste, ele îşi au totuşi importanţa lor. Din datele acumulate până acum cred că putem vorbi în cazul lui Bacovia despre trei maniere simboliste, nici una pură, deşi distincte. Avem înainte de toate maniera emfatică, declarativă, demonstrativă, a simbolismului în exces. E o formă în ultimă instanţă negativă, de discreditare din interior a datelor curentului prin supralicitarea formală şi semantică. Există, în al doilea rând, un simbolism discret, interiorizat, destins, cultivând motive deloc bătătoare la ochi, cu interes pentru limbajul simplificat, dus până în pragul tranzitivităţii, deşi muzical. Mult mai aproape aici de valorile profunde, esenţiale ale curentului şi în aparenţă mult mai conformist, Bacovia e în mai mare măsură el însuşi. Cea de-a treia manieră e cea eretică, ironică, contestatară la modul afişat. Din analiza anterioară a poeziei **Nocturnă** ("Clar de noapte parfumat...") s-a văzut cum procedează Bacovia. Dar aceasta e şi maniera cel mai greu de distins la nivelul textelor particulare. Prima manieră, cea emfatică e, şi ea, implicit ironică. Să ne gândim la unele poeme ca: **Strigoii**, **Renunţare**, **Poemă în oglindă**, **Psalm**. Există apoi ironia lipsită de orice dubiu a poemelor epigramatice (**Cu voi**, **Epitaf**, **Proză** ("Amorul, hidos..."). **Ego**, **Sepulcre violate** etc.), a căror apartenenţă la simbolism e destul de greu de susţinut. Şi tot aici, în volumele **Cu voi...** şi **Comedii în fond** se impun fără drept de apel parodia, pastişa şi parafraza ironică.

Dar ironia se manifestă, discret sau evident, şi în aproape toate textele bacoviene de factură tranzitivă. Şi am văzut că tranzitivitatea e o calitate pe care n-o poate evita nici del mai simbolist dintre volumele poetului, cel de debut.

Studiul motivelor ne arată că, în ciuda acestor maniere distincte, substanţa poeziei bacoviene îşi păstrează o remarcabilă constanţă. Motivele care dispar imediat după primele două volume sunt astfel recunoscute ca

exterioare şi decorative. Cele noi, de după 1936, sunt lipsite de forţă obsesivă şi par mai degrabă semnele imediate ale conştientizării mediului social, ale noului statut al subiectului liric. Percepţia realului, reprezentarea interiorităţii e acum alta şi faptul acesta se vede cel mai bine în plan sintactic. Poezia de atmosferă a începutului avea nevoie de figuri semantice şi prozodice. Poezia de denotaţie şi explorare a ultimei perioade îşi întemeiază efectele pe elipsă şi procedee gramaticale. Paradigmaticul cedează locul sintagmaticului. Simbolismul alunecă în prozaism.

PRINCIPIUL TRANZITIV AL «STANŢELOR». Dacă universul tematic al poeziei bacoviene nu se schimbă fundamental de la **Plumb** la **Scântei galbene**, înseamnă că drumul de la simbolism la tranzitivitate n-a fost întâmplător şi nici rezultatul unor decizii arbitrare ale poetului. Drumul acesta a fost un drum al vieţii. Poetul a înbătrânit, s-a devitalizat, poezia sa a devenit mai uscată, mai descărnată. Izomorfismul acesta nu are însă nici o legătură cu valoarea. Prozaizarea poeziei bacoviene nu este un rezultat al anemierii talentului. Ea apare din chiar codul genetic al propriei sale existenţe. Căci există un program intern, secret al limbajului poetic bacovian care-i pretinde să-şi străbată întinderea de la excesul de sens la tăcere. Poezia, inspiraţia, talentul sunt obligate să se supună acestui limbaj. Nu e deloc adevărat că **Stanţe burgheze** nu fac altceva decât să consemneze "dezarticularea logică a gândirii poetului" [17], epuizarea sensibilităţii, memoria sa afazică. Observaţia că substanţa acestui volum e una arbitrară şi incongruentă, supusă unui spirit al destructurării, nu se susţine. Câteva poeme se desfăşoară într-o perfectă articulare sintactică, propoziţie cu propoziţie. Chiar şi coeziunea lor semantică e una dezvoltată clasic, moment cu moment, ceea ce nu se întâmplă în multe poeme simboliste. Câteva exemple: **Sic transit**, **Antrenare**, **Toamnă în târg**, **Vizită**, **Perpetuum mobile**, **Glossă**, **Boemă**. Cel puţin acest ultim poem e unul dintre cele mai clare şi mai precise pe care le-a scris vreodată Bacovia:

"Se aşeza să ningă –
Ningea.
Doream,
Sunt ani de-atunci,
Să te-ntâlnesc
La
sfârşit de stradă
Ce dă în câmp.

Îmi părea
Că tu eşti mai frumoasă
Iarna.
Doar corbii spuneau
Că stai acasă
Cu vreun prieten.
Reintram în târg.
Zăpada licărea
Electric
Pe fereastra ta.
Se ducea o noapte.
Citeam
Ca în nopţi de iarnă."

Descoperim aici aceeaşi temă a aşteptării frustrate pe care am întâlnit-o şi în **Nocturnă** ("Clar de noapte parfumat..."). Dar perspectiva e una evocatoare. Poezia îmbracă aspectul unei reconstituiri. Există însă şi un prezent: cel al scrierii/amintirii ("Sunt ani de-atunci") care implică şi regret şi resemnare în faţa trecerii timpului. Discursul poetic se alcătuieşte din imagini anamnetice, derulate calm, sincopat, fără ezitări, cu o exactitate nespecifică funcţionării memoriei. Ceea ce înseamnă că totul e lucrat cu precizie, începând cu însăşi dispunerea în pagină.

Incipitul poemului este şi o operaţie de constituire, în linii mari, obişnuit meteorologice, a cadrului. "Se aşeza să ningă" e o consemnare statică, implicând însă şi caracterul durabil, consecvent al manifestării fenomenului. Urmează aserţiunea simplă, seacă, relativ dinamică: "ningea". Limbajul este lapidar, situat undeva între concret şi abstract, strict denotativ.

Între procedeele specifice unei poetici a imaginilor lexicale figurate nu putem reţine decât metafora-epitet "zăpada licărea electric".

Situarea iniţială în spaţiu a celui ce se revede personajul împrejurării evocate nu e afirmată în nici un fel, dar ea poate fi dedusă odată cu apariţia versului "Reintram în târg". Peisajul–esenţializat şi emblematic, "bacovian"– capătul unei străzi la marginea câmpului năpădit de corbi, este, de asemenea, dedus din propoziţiile care-l înglobează în drumul lor comun spre comunicarea aspectelor erotice considerate de primă importanţă. Erosul e sfâşiat aici între o dorinţă (aceea de a întâlni femeia iubită în locul din care e privită ninsoarea) şi o presupunere (aceea că ea se află acasă, cu altcineva).

Între propoziţiile, frazele succesive ale textului apar falii de sens. Toată tensiunea estetică vine din vibraţia acestor goluri bine ascunse, greu

sesizabile sub scurgerea egală, directă, confesivă, normală (ca şi cum propoziţiile ar deriva una dintr-alta), a comunicării. Între primul vers şi reintrarea în târg se consumă dorinţa, aşteptarea, amintirea frumuseţii hibernale a iubitei care nu vine, prezumţia faptului că ea îşi petrece timpul cu altul (ceea ce – bizar – pare să nu deranjeze!). Efectele acestor stări de tensiune nu se văd. Textul se derulează fără a distinge importanţa vreunui gest, a vreunei acţiuni.

"Zăpada licărea electric pe fereastra ta" e cea mai "nervoasă" propoziţie a întregului. Reîntorcându-se spre propria locuinţă, îndrăgostitul frustrat a trecut pe la casa iubitei. Ce se află dincolo de fereastră? Fereastra e un ecran de absolută separaţie, un element opac interpus între cei doi factori ai posibilului cuplu. Motivul ferestrei e vechi. Bacovia îl păstrează aşa cum l-a "conotat" odinioară, înainte de 1900. Versul următor ne vorbeşte despre o noapte de veghe. În final, din realul ca întotdeauna dezamăgitor se trece la lumea compensatoare a cărţilor.

Textul acesta este expresia unei conştiinţe umane care nu mai acordă funcţii valorice aspectelor lumii. Toate par să fie de egală valoare. Actele, stările se înlănţuie ca şi cum ar prezenta aceeaşi semnificaţie. Sintaxa însăşi e constituită din câteva structuri invariabile. Ne aflăm deja în domeniul unei sintagmatici a existenţei. Orizontul metafizic, simbolic a dispărut. Eul şi-a asumat condiţia reală. Transfigurarea, dedublarea, autoironia lipsesc. Lumea e o suprafaţă. Misterioasă însă şi aceasta.

Titlul poeziei e, cum se întâmplă cu multe texte din **Stanţe burgheze** şi **Stanţe şi versete**, arbitrar. **Boemă**? Poate că tocmai boema e un mod de a trăi în care viaţa e concepută ca o continuă deschidere spre orice, în care toate au aceeaşi importanţă şi relativitate, în care semnificaţia actelor umane nu se mai ierarhizează.

Mai este de consemnat şi puritatea aproape abstractă a vocabularului, deplina tranzitivizare a enunţurilor. Dar şi obscuritatea acestora! Urmare a utilizării elipsei şi a juxtapunerii. Viaţa e asumată la nivelul său cotidian. Cuvintele, expresiile aparţin şi ele comunicării comune: "Se aşeza să ningă", "sunt ani de-atunci", "Stradă ce dă în câmp", "Se ducea o noapte".

O ciudăţenie a acestei poezii rezidă în faptul că "ninsoarea", "strada", "câmpul", "corbii", "fereastra", "zăpada", "iarna", "noaptea", "lectura" sunt vechi motive, care nu mai au însă acelaşi sens, deşi suntem martorii unei evocări a trecutului. Nici subiectul liric nu mai e acelaşi. O mutaţie fundamentală s-a produs, nu numai la nivel de limbaj, ci şi de viziune. Banalitatea lumii a fost acceptată în toată nuditatea ei. Poezia a devenit mai

umană, mai firească, mai simplă. Dar asta nu echivalează cu o pierdere a puterii de viziune poetică, așa cum sunt înclinați să creadă mulți dintre criticii noștri de astăzi. Simplitatea poeziei **Boemă** e calculată. Complicația ei se ascunde sub multe straturi de aparent *déjà vu*. Un alt Bacovia ne întâmpină aici.

Un Bacovia care pare însă mai greu de acceptat, mai dificil. Și asta nu numai pentru că, tipologic vorbind, nu există în poezia românească un model preexistent de care el să poată fi apropiat, ci și din cauza caracterului oarecum ermetic al **Stanțelor** înseși. Cu toate că mult mai directă, mai simplă și mai deschisă spre problemele imediate ale vieții, această poezie eliptică și uneori de-a dreptul stenografică poate da senzația unei obscurități sporite în raport cu poemele de factură simbolistă. Într-o cronică din 1947 [18], Al. Piru a văzut în volumul **Stanțe burgheze** luat în ansamblu un gen de poezie cifrată. Iar un text ca **Sic transit, II** ("Și iată, ne-a surprins seara / Peste zi nefiind nimic. / La fel / Ca de atâtea ori. // Povești ... / De muncă, / Lene, / Banchetul din umbră, / Sau timp de fericire. / Și iată, ne-a surprins seara, / Peste zi nefiind nimic" i-a dat criticului "impresia dicteului automatic dadaist" [19]. Tudor Vianu evocase și el, în legătură cu poezia ultimei perioade de creație, "teoria și practica suprarealiștilor pe care nu e deloc sigur că Bacovia i-a cunoscut" [20], acordându-i-se astfel poetului un certificat de particulară originalitate.

Dar observația lui Vianu e falsă, la fel cum arbitrară e și aprecierea lui Al. Piru. Automatismul psihic sau lingvistic e tot ce poate fi mai străin de poezia lui Bacovia din această perioadă târzie. Chiar poezia **Sic transit, II** ne poate arăta în ce măsură arta poetului a devenit acum mai rațională, mai controlată. Discontinuitatea nu poate fi un argument al prezenței factorului irațional sau aleatoriu în text. Ea rezultă de multe ori și din calcul, cum se întâmplă aici. Tehnica e cea a tensiunii dintre plin și gol. Ne aflăm în fața unui discurs eliptic, dar nu incongruent, pentru că el evoluează între niște limite semantice bine trasate. Nu putem trece peste faptul că poezia are o temă, un titlu. Ceea ce consemnează poetul e monotonia, deriziunea vieții cotidiene. Singurul element de surpriză în substanța unei zile e reprezentat de căderea serii, eveniment probabil cu implicații simbolice. Seara, când ziua practic se încheie, se poate constata inconsistența acesteia. Dar și lipsa de sens a oricărei vieți anonime, vidă de evenimente și consumată în discuții banale. Seara aduce cu sine revelația existenței care se scurge implacabil, în ritm constant, spre moarte. Seara înseamnă întunericul, dispariția lumini, sentimentul neființei. Și nu putem să ignorăm evidența că textul în discuție reprezintă, de fapt, partea a doua a unei construcții bimembre vizând în mod direct tema neantului. Prima parte a poeziei descrie un imaginat "acolo"

negativ "unde nu-i nimeni, / Nici umbre, / Unde se duc / Mulțime de ani, / Și zgomotul zilei, și tăcerea nopții ..." Neantul e un spațiu absolut în care totul se dematerializează, își pierde identitatea fizică și semantică. Spațiu al neființei și al absenței cuvântului, neantul e descris prin această extraordinară imagine, cu conotații militare și de univers concentrațional: "Acolo, spun călătorii, / Că numai rafale de foc / Se denunță / Lugubru, metalic / Din minut în minut." Și dacă prima parte a poeziei ne confruntă cu "metafizica" aneantizării, cea de-a doua reprezintă (acum putem vedea bine acest fapt) "practica" ei. Cotidianul e o formă de anulare a vieții și a individualității ireductibile. Acesta e poate sensul versului "peste zi nefiind nimic". Am spus "poate" pentru că, în mod evident, secvența e ambiguă, voit indeterminată. Ea se poate traduce și prin expresia "peste zi neîntâmplându-se nimic". Oricum însă, vidul zilei e și al celui care trăiește de-a lungul ei. Simetrică ideii de repetiție din prima parte ("din minut în minut"), precizarea "La fel / Ca de atâtea ori" denunță monotonia implacabilă a cotidianului. Eroziunea oricărei vieți e vorbăria, mărginită la prezentul imediat, nostalgică sau proiectivă. Toate aceste forme de aneantizare a existenței prin vorbire sunt prezente în versurile strofei următoare. Ele sunt, firește, eliptice, dar elipsa reprezintă aici o modalitate de concentrare a mesajului, nu de dezintegrare a sensului său. Finalul care reia propoziția liminară exprimă deja o obsesie. Bacovia rămâne în continuare un obsesiv, un fascinat al nimicului universal, deși de data aceasta spaima că "în curând încet va cădea în vid / Tot" îmbracă forme mult mai prozaice.

Comentând, în 1947, apariția **Stanțelor burgheze**, Perpessicius constată că acest volum reprezintă "expresia cea mai pură a discreției bacoviene". [21] Criticul vede în asta un efect al "sterilizării sentimentale", fără însă a preciza că noua culegere aduce cu sine o anulare a sentimentalității emfatice și a pozei demonice. Discreția lui Bacovia e aici o formă de autenticitate. Măștile metafizice ale eului au fost smulse, deși natura acestuia nu s-a schimbat: "Deznădejdea surdă, crispația sufletească tradusă în versuri reflexe, ca tot atâtea cicatrice și rictusuri pe o mască blazată" nu constituie, în 1946, o noutate, cum credea Perpessicius. [22] Poetul e în continuare "tot mai tăcut și singur" (**Ego**), el e, la fel, marcat de aceleași "tăcute, duioase psihoze" (**În fericire**), el poate spune, ca și înainte, "paloarea, mutismului minează al meu piept" (**Plumb de iarnă**), el e la fel de "suspect", încercat de aceeași veche mizantropie. Dar negativitatea stărilor sale interioare nu se mai lasă transfigurată în scenarii stridente, artificiale. De data asta ea se comunică direct și iremediabil, în versuri lapidare ce uneori ating formula intuiției excepționale: "Unic și trist / Stau în natură / Plecate sunt / Orice ființe."

(**Libelă**); "La muzica asta frumoasă, / Sunt lipsuri / În sângele meu" (**Idei**); "Ce mare om erai, / Şi câte s-au demers..." (**Moment**); "Eu sunt cu mine / În toate e pace. / Poezia e-n afară de omenire, / Departe / Şi veşnicie." (**Verset divagant**).

Versurile lui Bacovia devin acum, pentru a-l cita în continuare pe Perpessicius, "enigmatice şi clare", dar şi "hieroglifice", confuze, întocmai "cuvintelor scrise în somn." [23] Dar confuzia emisiunii lingvistice, caracterul sibilinic al unor enunţuri sunt studiate sau ţin, în orice caz, de o evidentă inter- şi intratextualitate. Din punct de vedere al referentului, **Stanţe burgheze** şi postumele propun două tipuri fundamentale de raportare. Unul priveşte trecutul, memoria; celălalt, contextul existenţial, social şi politic imediat. Citarea, autocitarea, parafraza sunt aici procedee la ordinea zilei. Perpessicius a mai vorbit însă şi despre "ironie şi extract de pamflet", despre "uşorul timbru de parodie şi neglijenţă" al multor poeme din **Stanţe burgheze**. Titlul însuşi al volumului "e al unui ironist de mare clasă." [24]. Agatha Grigorescu Bacovia consideră că sintagma "stanţe burgheze" ar trebui citită ca "stanţe de burg", pentru că poemele adunate în culegerea din 1946 "fuseseră inspirate dintr-o epocă destul de apropiată, de când (poetul) funcţiona ca bibliotecar şi mai putea lua contact direct cu oraşul." [25] E posibil ca titlul să conţină şi această implicaţie, pentru că, într-adevăr, multe texte sunt constituite pe o evidentă dimensiune citadină. Dar ironia remarcată de Perpessicius ţine de altceva. Noţiunea de "stanţă" trimite imediat la ideea de rigoare. Ea înseamnă un număr determinat de versuri cu un înţeles complet. Stanţa e un sinonim al strofei. Ea reprezintă o formă poetică, fixă şi scurtă. Aşa a practicat-o, de pildă, simbolistul Moréas. La Bacovia nu mai rămâne decât ideea textului de mică dimensiune. Rigoarea metrică şi precizia semantică sunt anulate. Epitetul "burghez", pe de altă parte, nu poate fi sinonim cu "capitalist", ci cu "domestic", "casnic", "pragmatic", "mediocru". Titlul propune o pistă falsă de lectură. Dacă l-am lua în serios, atunci volumul ar trebui să conţină o poezie cuminte, previzibilă, vorbind despre mediocritatea vieţii burgheze. Or, nimic mai puţin adevărat decât asta. Bacovia îşi autoironizează propria poezie.

Dacă însă avem în vedere şi faptul că poezia **Stanţelor** (inclusiv postumele) e într-o considerabilă măsură o poezie de observaţie şi de explorare (termen utilizat de poet, vezi două texte cu titlul **Din explorări**), şi că în atenţia sa intră nu o dată limitarea, monotonia, meschinăria, îngustul pragmatism al vieţii cotidiene, atunci stenogramele bacoviene au şi o valoare satirică, discret pamfletară.

Ceea ce stârneşte iritarea observatorului de la distanţă e stereotipia bigotă a existenţei celorlalţi: ". .Ştiu şi ei / Să trăiască / Un ce / Familiar, / Social, / Urmat cu sfinţenie. / Acelaşi limbaj, / Obiecte scumpe / Aşezate la locul lor..." (**Din explorări**); dinamica browniană a vieţii cotidiene, cu strictul şi absurdul ei determinism economic: "Acolo este un oraş / Proces de războaie, / De cum s-au sculat / Pân'ce se culcă. / Pentru pâine / Surplusuri, / Foarte complicat. // Şi cine ştie cum / Şi când se va sfârşi / Acolo este un oraş / Cu sunet profund." (**În zare**). Ironia cuprinsă în ultimele două versuri e dincolo de orice comentariu. Sunetul profund al vieţii devine în altă poezie "fanfara pentru trai" (**Deşi nimic**), o muzică zgomotoasă şi emfatică. Socialul, politicul, "organizarea viitorului întrevăzut" sunt acceptate ca teme implacabile, dar sunt privite cu scepticism şi mefienţă. Să nu uităm că prin aceste poeme ne aflăm imediat după sfârşitul celui de-al doilea război mondial, într-o perioadă tulbure, de mari contradicţii ideologice, în care spectrul societăţii comuniste, cu suspectul ei triumfalism populist, era deja conturat. Tot ceea ce se întâmplă şi tot ceea ce se propune în această lume nouă, derutată, entuziastă şi convulsivă e suspectat de fals, demagogie şi minciună: "Şi după marşuri triumfale, / În ritm de canţonetă, / Toate fredonă / Ca o poveste..." (**Asediu**). Viitorul invocat cândva ("O, vino odată, măreţ viitor" – **Poema finală**) nu va veni. Bacovia nu mai crede în utopie, în **Mitologie**: "Voi v-aşteptaţi / La orizont / La ţări / Şi mări. / Promisiuni..." şi versifică memorabil o incertă probabilitate: "Poate mâine / Şi mai mâine / va fi dulce / Acea pâine..." (**Doină**).

Dar poate că versurile cele mai pline de deznădejde şi sarcasm sunt acestea: "Iar ce va fi în viitor / Deocamdată e sublim..." (**Stanţă**).

Tot la acest nivel, al observării lumii sociale şi al atitudinii politice, ironia şi sarcasmul bacovian rezultă şi din utilizarea sau parafrazarea, într-un simulat regim de gravitate, a unor clişee jurnalistice şi ideologice la ordinea zilei: "Am învăţat atâtea / În timpul din urmă, / Că **suntem / La un punct însemnat**" (**Vizită**); "Capital moderat – **onoare intelectualilor**, / **Şi celor de muncesc**" (**Stanţă**); "**Lumea se schimbă / Egalitate**, / Idei tumultuoase, / **Organizarea / Viitorului** întrevăzut. / Sunt grade / Sunt / **Posturi de răspundere** ..." (**Perpetuum mobile**); "**Nici un minut / Pierdut degeaba**, – / Poate că ziua / Trecu" (**Stil simplu**); "Spre câmp se duce / Şi dumbrave / **Eroua lume muncitoare**" (**Arminden**), unde prezenţa epitetului **eroua** în locul obişnuitei **eroica** are o evidentă funcţie persiflantă. Lui Perpessicius strofa a doua a acestei poezii i se pare de-a dreptul pamfletară: "Şi după altă

zi, / Post festum – / Îndemânări de cruci / Pe străzi / Şi în tramvaie, / Spre **necesarul randament*** / Din monotona muncă."

Deschizându-se spre social şi politic, eul bacovian nu devine nici mai comunicativ, nici mai puţin mizantrop. Izolarea sa de lume rămâne constantă, dar ea ajunge cu atât mai acută cu cât vechiul paradis artificial al emfazei metafizic-simboliste a fost abolit. Noului tip de solitudine îi lipsesc perdelele de protecţie ale magiei sonore, iar inaderenţa la lume a celui care scrie se comunică direct, irevocabil, în regimul calmului provizoriu şi al autoironiei: "Veacul m-a făcut / Atât de cult / Încât mă uit / Peste oameni" (**Vizită**) sau: "Amici, / Cadenţe / De târziu orgoliu... / O haină, pe gust, / Să părăsim necunoscutul / Leviathan". (**Stanţă la vin**).

Distanţa faţă de mediul imediat al vieţii se reduce la nivel semantic, dar se păstrează la nivel mental. Poetul rămâne în continuare un excentric, o natură în stare de criză. Însă faptul acesta e afirmat de data asta explicit, într-o decisă poetică a transparenţei: "Eu scriu / Şi poate, / Trădez / O criză morală / Fără s-o ştiu." (**Pro arte, II**). Nu s-ar putea totuşi spune că Bacovia nu e conştient de ceea ce el insinuează că n-ar şti. Criza e starea normală a eului bacovian. Ceea ce poate să difere e cel mult modalitatea prin care această criză e verbalizată. La fel de importantă e şi capacitatea de a transforma criza în limbaj. Tema vorbirii, a spunerii, a scrisului, tema poeziei ca activitate revine şi se potenţează de-a lungul întregii substanţe a **Stanţelor**. Multe texte din această perioadă sunt impregnate de o foarte vie conştiinţă teoretică. Metapoezia îşi intră în drepturi şi Bacovia devine astfel unul dintre primii noştri poeţi moderni care face din procesul de textualizare o operaţie estetică la vedere.

Este adevărat că şi perioadele anterioare **Stanţelor** consemnează destul de frecvent condiţiile care ar putea favoriza sau, dimpotrivă, fac imposibil actul transformării existenţei în poezie. Dar acolo e vorba pur şi simplu de poetizare, simbolizare, conformarea sau nu la o convenţie dată, cea simbolistă. Conştiinţa că poezia are un specific ce se afirmă prin opoziţie cu domeniul non-poeticului e afirmată elocvent într-o **Serenadă** din volumul **Comedii în fond**: "Poetizează luna / Grădina de parfume, – / Prozaicele hoarde / De-acuma au tăcut...". Important mi se pare aici nu atât faptul că Bacovia e de acord sau nu cu convenţia acestui tip de poetizare (care face din "lună", "grădină", "parfumuri" şi, de asemenea, din "fereastra iubitei", "tainicele umbre", "plânsul de coarde", "ora tăinuită", elemente obligatorii), cât conştiinţa unei forme lirice care funcţionează în contrast cu contingentul

* Sublinierile îmi aparţin

vieţii şi limbajul prozaic ("prozaicele hoarde"). În **Noapte de toamnă**, poem din 1916 în care Mihail Petroveanu vede "poate prima confesiune a autorului cu privire la epuizarea posibilă a forţelor sale de creaţie" [26], "jalea de-a nu mai putea face un vers" poate să fie asumată sau simulată, dar oricum am lua-o, versul reprezintă o convenţie artistică fundamentală, o garanţie de artă, şi cel care scrie ştie asta. Versul este durabil, cantabil, definitiv, pe când stanţa reprezintă o structură perisabilă, provizorie ("În stanţe / Efemere / Se duc orice plăceri" – **Pro arte**), greu inteligibilă ("Nu ştiu dacă / Sunt înţelese / Aceste stanţe..." – **Stanţă medie**). Stanţa aduce cu sine o schimbare a codului poetic. Stanţa e un rând scris ("Căci Dumnezeu / Mi-a dat să scriu / Aceste rânduri" – **După-amiază caldă**), e scrisul însuşi, scăpat din corsetele muzicale ale prozodiei simboliste. Dar, înainte de toate, stanţa ca nouă formă de organizare a vorbirii promovează o poetică a semnului şi a denotaţiei în dauna simbolului şi a ambiguităţii. Îndemnul "Plantează, / Deci, un semn, / Mai nou, / Mai pozitiv" (**Pro arte**), pe care poetul singur şi-l adresează, nu mai are nevoie de nici un comentariu.

Tocmai de aceea, pentru că în stanţe e vorba de un alt limbaj, literal în esenţa lui, în care vechea distanţă între semnificat şi semnificant a fost anulată, aici poezia se confundă deseori cu procesul experimentării unei emisiuni lingvistice elementare, fundamental antipoetică. E ca şi cum s-ar învăţa, prin exemple, o nouă gramatică, atentă la cele mai simple relaţii dintre cuvinte într-o propoziţie şi dintre propoziţii în cadrul unui context mai mare.

Iar exemplele pe care le-am putea invoca ţin de logica celor mai banale acte şi judecăţi umane cu putinţă: "Mănânc / Ca să trăiesc. / Scriu / Şi mă deştept" (**Pro arte, II**) sau: "S-ar putea face / Multe reforme. Mă gândeam singur. / Eram fără nimeni. / Şi tocmai azi / Au venit musafiri." (**Vizită**). Dar nu întotdeauna gândul sau percepţia devin cu adevărat propoziţii. Unele texte bacoviene din această perioadă sunt pur şi simplu nişte inventare de semne, imagini şi obiecte. Principiul listei reprezintă, istoric vorbind, şi primul principiu de organizare şi constituire a unui text din istoria umanităţii [27]. Stanţele bacoviene se dovedesc în felul acesta o formă de limbaj elementar, obsedat de puritatea sa literală, referenţială. Absenţa propoziţiei nu trebuie să fie înţeleasă neapărat ca o neputinţă sintactică. Principiul enumeraţiei şi al elipsei are poate în primul rând funcţia de a întări caracterul de semn "pozitiv" (nepoetic, deci nesimbolist) al cuvântului racordat la noua realitate a faptelor. Iată un text intitulat **De ultimă oră**: "Război / Mişcarea popoarelor. / Comerţul a-ncetat. / Mălai, / Pâine, / După alfabet, / Progrese în ştiinţă, / Semnale, / Descoperiri, / Cămin, / Colibă. / Adăpost. / Nopţi roşii, / Cutremur. / Renaşterea lumii."

Principiul listei de motive e însă aplicat şi în observarea vieţii interioare, a parcursului imaginar mental ce nu mai poate fi citit în transparenţa unei teme unice, şi atunci lucrurile se complică foarte mult, pentru că asintaxismul devine din denotativ, ermetic. O poezie de-a dreptul sibilinică, pentru a-i da dreptate lui Perpessicius, este **Feude**: "Roz / Galben / Alb / Verde / Cenuşiu / Covoare / Peisagii din zări: / Împăratul alb, / Împăratul negru, / Bogăţii grase / Într-un ascuns departe, / Utopii / Miragii / După urbane ziduri: / Făuriri mintale..." Şi acesta nu este singurul exemplu. Poezii foarte greu de interpretat, perfect structurate la nivelul discontinuităţii mentale, însă criptice din punctul de vedere al expresiei imediate sunt şi **Moment**, **Studiu**, **Stanţă reală**, **Compt**, **Stanţă la vin**, **Glossă**.

Ultimul poem mi se pare deosebit de important prin finalul lui, care dezvăluie explicit principiul generativ al stanţelor: "Dacă nu-i / Cu cine vorbi, / Se scrie." Dintr-o activitate artistică artificială, care-i conferă poetului statutul unui "compozitor de vorbe", poezia a devenit o formă simplă de comunicare. În absenţa unui colocutor, ea supleneşte vorbirea şi, încercând să-l pună în termeni, face cotidianul suportabil. Vechiul univers de "culori, reverii, armonii" e irecuperabil. El poate fi cel mult recompus în recapitulări brevilocvente, nostalgice de motive ireversibile, cum se întâmplă în poezia **De artă**. Dar acest univers e regândit în toată inautenticitatea sa estetizantă, artificială ca un machiaj. Motiv de o extraordinară pregnanţă în **Plumb** şi **Scântei galbene**, amurgul e discreditat nemilos, ca simplu element de recuzită ieftină: "Amurguri... / Vopseli / Triste culori. / Spoieli / Boieli. / Speranţe părăsite..." (**Amurguri**). Tehnica simbolistă a cromaticii meteorologice e astfel recriminată ca o frivolă tehnică a fardului. Ceea ce nu înseamnă că meteorologia nu va fi în continuare prezentă şi în substanţa stanţelor, dar aici e vorba, pentru a folosi chiar formulele poetului din **Stanţă la vin**, de o "altă realitate", de o "lume micşorată", redusă la imediata ei fenomenalitate. Motivul asfinţitului apare în poezia **Seară**, dar el nu mai este un pretext de excitaţie nevrotică şi evaziune în metafizica damnării, ci un fenomen natural observat în stricta sa contingenţă. Ne aflăm în faţa unui pastel de structură clasică: "Linişte... / Nu se mişcă nimic. / Foi galbene, uscate, / Roşii, / Că vor pica...? / Pe după case / Stă soarele / Spre apus... / Linişte... / Nu se mişcă nimic / Culori vii / Şi lungi, / Înspre apus. / Pe nesimţite, / Încet, / Au dispărut aureole... / Noapte."

Ar fi, totuşi, exagerat să vorbim, în cazul acestui ultim Bacovia, despre o despărţire radicală, decisă, definitivă, de mai vechiul limbaj. Reminiscenţe lexicale ale manierismului emfatic, epitetele considerate de Vianu convenţionale şi mimetice, revin, şi nu întotdeauna în contexte

schimbate: "dealuri **solitare**", "goana de **barbar**", "**fastuosul** basm", "vacarmul **monstru**", "veacuri **sinistre**", "umbre **solitare**", "se denunţa **lugubru**". Revin şi alte expresii mai banale: "tristă tăcere", "afară-i umed moină", "copacii goi", "clipe de-ntristare", "suflet înnoptat", "tictac de târziu", "tăceri ce plâng", "târgul meu uitat", "depărtările-ngheţate", "nopţi tăcute", "frunze se târăsc", "al nopţii hău, pe uliţi ninse". Interesant, simptomatic, de-a dreptul e faptul că aceste sintagme apar în marea lor majoritate în texte versificate, scrise pe ritmuri de romanţă, de serenadă sau pur şi simplu populare. E zona cea mai puternic marcată parodic a stanţelor, dar şi cea mai slabă estetic, cea mai fragilă. Bacovia este un redutabil poet ironic,dar nu şi un parodist. Tocmai de aceea el a fost nu o dată suspectat de eminescianism, pentru că arta sa parodică e neconvingătoare. Autoparodia îi reuşeşte lui Bacovia şi mai puţin. Câteva încercări de despărţire cu zâmbetul pe buze de povara trecutului, cum ar fi **Studiu**, **Verset ideal**, **Hibernal noptat, II**, **Vanitas** rămân simple grimase involuntare.

Cu rare, foarte rare excepţii, versificaţia este în ciclul stanţelor nu doar stângace, neglijentă, mimetică, ci de-a dreptul şcolărească. Putem vorbi, într-adevăr, despre o pierdere totală a capacităţii de versificare, deşi faptul acesta n-a fost un accident, ci s-a întâmplat de la sine, printr-o e/involuţie naturală în paralel cu apariţia unei noi poetici. Aceasta e o manieră antiprozodică şi antieufonică, scuturată de podoabele figurilor, însă întemeiată pe rigori sintactice şi enunţiative inedite, fără un precedent în poezia noastră, nici măcar în cea de avangardă, ceea ce face din Bacovia un pionier al unui tip de limbaj poetic abia astăzi pe deplin constituit. Nu însă şi deplin acceptat, dovadă contestaţiile de care au avut şi au parte poeţii noştri tineri situaţi în descendenţa acestui mod tranzitiv al rostirii lirice. În ceea ce priveşte critica noastră, cred că poezia lui Bacovia din ultima sa perioadă de creaţie ar deveni mai transparentă şi mai comprehensibilă, şi ar câştiga mult şi la nivel valoric, dacă ea ar fi citită prin filiera poeziei enunţiative scrise de Victor Felea, A.E. Baconsky, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Bogdan Ghiu, Matei Vişniec, Gheorghe Iova, Simona Popescu, Gheorghe Ene, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Petru Romoşanu, Augustin Pop. O comparaţie a distanţei care separă volumul **Plumb** de ciclul stanţelor cu evoluţia lui Eugenio Montale de la **Oase de sepie** (1920–1927) la **Caiet pe patru ani** (1973–1977) s-ar putea, de asemenea, dovedi revelatoare. Montale este, şi el, iniţial un poet ermetic şi obscur, pentru a deveni, spre sfârşitul vieţii, un tranzitiv şi un prozaizant. Trebuie oare din acest motiv să-l acuzăm şi pe el de sterilitate?

A privi în continuare ca pe un fenomen degenerativ lenta dar hotărâta desprindere a poeziei lui Bacovia de canoanele semanticii muzicale

simboliste şi a vedea un regres în efortul poetului de achiziţionare a unui nou limbaj, direct şi "realist", care pune accentul pe valorile topice, literale şi denotative ale comunicării estetice înseamnă a nu înţelege miza de o viaţă a scrisului său. Între livrescul atitudinilor lirice artificiale, paroxistice, din primele două volume şi naturaleţea biografică a discursului său din **Stanţe** se măsoară, cum am mai spus, un drum care este al poeziei (post)moderne însăşi. Un drum cu o finalitate care nu îl interesează pe Bacovia în aspectele sale tehnice, procedurale. În cazul lui, voinţa inovaţiei şi a experimentării sintactice e pur şi simplu un reflex al existenţei care nu-şi mai găseşte altfel cuvântul. E căutat cuvântul propriu, cuvântul just, singurul în măsură să spună ceva autentic despre experienţa psihică şi biologică a bătrâneţii, despre noua lume românească postbelică, despre eşec, absenţa speranţei, resemnare, singurătate, memorie, paralizia treptată a puterilor de semnificare şi presentimentul morţii. Abia acum se poate vorbi despre o totală indistincţie între poezie şi existenţă. Dar chiar şi înainte, în prima parte a creaţiei sale, Bacovia e un poet la fel de lipsit de biografie. Tocmai **Stanţele** ne arată că biografizarea poeziei nu înseamnă pentru el o introducere a datelor civile imediate în text. Viaţa lui exterioară nu există. Tot ceea ce există sunt senzaţiile, percepţiile, stările de spirit, nervii, sentimentele, raţionamentele. Şi toate acestea par făcute să ajungă într-o carte. Bacovia nu-şi poate concepe altfel viaţa, decât ca pe o secreţie a condiţiei sale de poet. Viaţa e dată pentru a fi scrisă. Altfel, "oricine orice au trăit, nimic nu rămâne". Există însă mai multe moduri poetice de a(-ţi) descrie viaţa. Bacovia le descoperă pe rând şi străbate implacabil stratificarea lor, "greşindu-;" mereu cărţile, încurcând şi amestecând registrele într-o devenire atât de liberă şi neaşteptată în raport cu datele simboliste iniţiale, că ea a putut părea suspectă, neesenţială, improprie chiar.

Or, tranzitivitatea poeziei bacoviene e o calitate a poeziei care se scrie azi, în lume. Ceea ce schimbă fundamental toate datele problemei. Bacovia este contemporanul nostru. Cel mai contemporan dintre toţi marii noştri poeţi ai acestui secol.

(1992)

NOTE

1). Primul care formulează această idee e Vladimir Streinu, în 1937, într-un articol din "Gazeta": "Este adevărat că, de la **Plumb**, Bacovia s-a dovedit mereu drept un talent declinant" şi "Din **Comedii în fond**, constatăm, ca şi după lectura

Scânteilor galbene şi **Cu voi...**, istovirea lirismului bacovian." (v. Vladimir Streinu – **Poezie şi poeţi români**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 256).

2). Mihail Petroveanu – **George Bacovia**, E.P.L., Bucureşti, 1969; Ovid Crohmălniceanu – **Literatura română şi expresionismul**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1971, pg. 199–204; Alexandra Indrieş – **Alternative bacoviene**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984.

3). "Putem vorbi la Bacovia de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopă, prin recurgerea la forme voit prozaice şi nearticulate. La un altul, poetica simbolistă este supralicitată şi uneori compromisă prin patetism. Peste tot simţim rictusul, nuanţa de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică – într-o manieră excesivă sau într-una cu intenţie nulă – parodia simbolismului decadent. Poezia a fost împinsă pe nesimţite spre polii ei: unul este proza, banalul limbii comune; altul este poza, limbajul emfatic, convenţia exacerbată. Între proză şi poză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura simbolismului, dar şi a antipoeziei." (Nicolae Manolescu – **George Bacovia**, în "Scriitori români", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1978, p. 48).

4). Deşi constată că Bacovia "a parcurs traseul tranziţiei de la modernism la postmodernism", într-o foarte interesantă postfaţă, **Bacovia – un model al tranziţiei**, la volumul **G. Bacovia – Poezii. Proză**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1987, Ion Bogdan Lefter îi retrage, totuşi, poetului calitatea de scriitor postmodern. În discuţie e ultimul Bacovia, cel din **Stanţe şi versete**, care "a ajuns aici prin eliminarea treptată din text a unei serii de constante de limbaj modernist. Ce n-a mai reuşit să facă a fost o revizuire (...) a statutului eului poetic în funcţie de trăsăturile modelului către care se îndreptase". Lipsind "pasul decisiv al rebiografizării vocii «naratoare» din poezie", potrivit opiniei criticului, Bacovia a ratat şansa de a fi primul nostru postmodernist. Aşa ceva nici n-ar fi fost posibil – ni se sugerează mai departe – cu un poet al cărui principiu de construcţie e fragmentarismul. Marele merit al acestui Bacovia, din **Stanţe burgheze** şi postume, "rămâne orientarea către scriitura directă, antimetaforică".

5). Apartenenţa unei părţi a poeziei generaţiei '80 la bacovianism a fost sesizată de acelaşi Ion Bogdan Lefter: "În sfârşit, pentru ultimele noastre serii de autori, Bacovia premerge solitarismul antimetaforizant aproximat de Petre Romoşanu, Mariana Marin sau Ion Mureşan, varianta auster-"realistă" din versurile lui Matei Vişniec şi – prin **Stanţe** – experimentele de stranie concentrare din poezia lui Călin Vlasie". (Op.cit., p. 242). În altă parte mai sunt amintite numele lui Mircea Cărtărescu, Liviu Ion Stoiciu, Alexandru Muşina.

6). Ion Caraion – **Bacovia – Sfârşitul continuu**, Ed. "Cartea Românească", Bucureşti, 1977.

7). Agatha Grigorescu Bacovia – **Bacovia. Poezie sau destin**, ediţia a II-a revizuită, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 72.

8). Tudor Vianu – **G. Bacovia în ediţie definitivă**, în "Scriitori români, III", Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 388–390.

9). Agatha Grigorescu Bacovia – Op. cit.; G. Bacovia – **Opere** (prefaţă, antologie, note bio-bibliografice de Mihail Petroveanu), Ed. Minerva, Bucureşti, 1978.
10). Citatele se dau după **Antologia poeziei simboliste româneşti** (ediţie şi prefaţă de Lidia Bote), E.P.L., Bucureşti, 1969.
11). Mircea Scarlat – **George Bacovia**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 97.
12). Mircea Scarlat – Op. cit., p. 98.
13). Ibidem – p. 105.
14). Matei Călinescu – **Conceptul simbolist de poezie**, în "Conceptul modern de poezie", Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972.
15). Apud Matei Călinescu – Op. cit.
16). Considerată multă vreme o dovadă de adeziune a poetului la prefacerile lumii comuniste, **Cogito** e o poezie amară, de o subtilă ironie. Chiar şi numai contextele arătate aici, ale adjectivului nehotărât **toate**, ne indică valoarea negativă a primei propoziţii din poem. Ştim, pe de altă parte, că punctele de suspensie marchează la Bacovia nedeterminarea, indecizia, nesiguranţa. Ele au de multe ori o valoare ironică şi acesta e cazul versului "Sunt fericit...". Să ne reamintim şi sfârşitul poeziei: "Nu-i mâini, / Nici azi, / Nici ieri, – / Timpul...", care comunică absenţa oricărei certitudini. Ironia şi autoironia cad şi de data aceasta pe fondul aceleiaşi structuri interioare, fundamental pesimistă. Punctele de suspensie finale sunt o deschidere spre neant.
17). Tudor Vianu – Op. cit., p. 390.
18). Al. Piru – **G. Bacovia: Stanţe burgheze**, în "Naţiunea", an II, nr. 289, 10 martie, 1947.
19). Apud Ion Bogdan Lefter – Op. cit., p. 237.
20). Tudor Vianu – Op. cit., p. 391.
21). Perpessicius – **Stanţe burgheze de G. Bacovia**, în "Opere", vol. XI, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.
22). Ibidem.
23). Ibid.
24). Ibid.
25). Agatha Grigorescu Bacovia – Op. cit., p. 287.
26). G. Bacovia – **Opere**, ed. cit., p. 509.
27). Despre "principiul listei", vezi Andrei Cornea – **Scriere şi oralitate în cultura antică**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

KAVAFIS ŞI POEZIA VIITORULUI

Despre Kavafis se vorbeşte astăzi ca despre un poet singular, imposibil de afiliat vreunui curent. Unii critici au descoperit în textele sale din perioada de tinereţe influenţe simboliste şi parnasiene, dar poate că tocmai acesta a fost motivul pentru care poetul le-a renegat. În timpul vieţii Kavafis a publicat 154 de poezii. După moartea sa au fost descoperite încă 72 de poezii inedite. Categoria poeziilor renegate e alcătuită din 27 de texte considerate de autorul lor nerealizate artistic. În raport cu propria sa creaţie Kavafis este unul dintre cei mai exigenţi poeţi moderni. El este însă, în acelşi timp, şi un poet perfect conştient de valoarea operei sale.

Într-un **Autoencomiu** redactat în jurul anului 1930 el se consideră "un poet ultramodern, poet al generaţiilor viitoare." Textul conţine în continuare o autocaracterizare de o neaşteptată precizie, în care descoperim tocmai acele dimensiuni ale operei sale ce au stârnit admiraţia exegeţilor: "În afara valorii lui istorice, psihologice şi filosofice, sobrietatea stilului său, care atinge uneori laconicul, entuziasmul său măsurat ce captivează prin emoţie cerebrală, fraza corectă, rezultat al unei firi aristocratice, ironia uşoară reprezintă elemente pe care le vor aprecia încă mai mult generaţiile viitorului, îndemnate de progresul descoperirilor şi de subtilitatea mecanismului lor cerebral."

O atare conştiinţă de sine nu este poate atât de surprinzătoare la un poet care pune preţ pe raţiune şi luciditate. Într-unul din puţinele sale texte teoretice (**Însemnări de poetică şi morală**) Kavafis afirmă fără drept de apel: "Opera mea se adresează intelectului." În ce constă valoarea intelectuală, filosofică a poeziei sale explică poetul într-o scurtă scriere intitulată **Poetica** – în realitate un foarte concentrat tratat de "poietică" personală. Descoperim